

ANETA DOBRE

ITINERARE POETICE



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
1997



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
București

Cota II 298957

Inventar C0617197

Studentilor mei

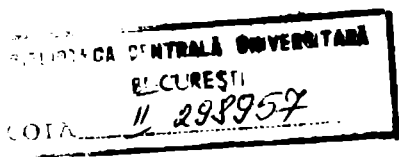
ANETA DOBRE

ITINERARE POETICE



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
1997

Referenți științifici: Prof. dr. V. ȘOPTERIANU
Prof. dr. N. ROȘIANU



B.C.U. București



C 06171 97

© Editura Universității din București
Șos. Panduri, 90-92, București - 76235; Telefon 410.23.84

ISBN - 973 - 575 - 155 - 0

ARGUMENT

Poeții au contribuit de-a lungul timpului la schimbări structurale în cadrul poeziei, atât prin crearea în stilul propriu al textului literar, care reprezintă un model specific al lumii, cât și prin elaborarea unor arte poetice. În calitate de creatori de doctrine literare ei au simțit nevoia să se grupeze în formațiuni estetice, care s-au manifestat și prin tendința de a găsi noi formule sau teorii artistice. Acestea se plasează în niște transformări diacronice sistemice în cadrul procesului literar. Dar în succesiunea faptelor artistice sunt relevante secțiunile sincronice, al căror studiu poate fi foarte edificator pentru relațiile care se nasc între curenți și grupări estetice, care

alcătuiesc o epocă literară ce poate fi interpretată și ca un text unic. Transformările diacronice duc la formarea de noi limbaje poetice, polemica între diferitele tendințe artistice se desfășoară în planul capacității acestor limbaje de a transmite semnificația cuvântului poetic.

Clasificarea internă a literaturii presupune existența unor tendințe contrare în interacțiune. Oricare ar fi elementele semnificative pentru un anumit moment al dezvoltării literare, tendința opusă nu va putea fi înlăturată niciodată. Așa se petrece și în multe din vechile tradiții culturale, care cuprind opoziții binare, alcătuind de regulă sisteme de clasificare, împărțind toate fenomenele în două categorii de însușiri opuse. Futuristul Hlebnikov remarcă o asemenea opoziție în vechea credință slavă în numere „pare” și „impare”, cu semnificații rituale, păstrată în superstiții și jocuri. El aplică o asemenea magie a cifrelor în abordarea mitologico-poetică a timpului.

În cadrul literaturii ruse, o dată cu manifestarea crizei simbolismului, ce a devenit evidentă spre sfârșitul primului deceniu al secolului XX, apar pe scenă curente postsimboliste,

dintre care cele mai reprezentative au fost akmeismul și futurismul. Jirmunski i-a denumit pe post-simboliști „cei care au învins simbolismul”, prezentând diferențele specifice între curente ca pe o dispută între „clasic” (cărui i se conferă sensul mai ales de „neorealism”) și „romantic”. Dar în planul sincroniei postsimboliste acestea nu sunt singurele orientări artistice.

Aplicând principiul binar în clasificarea modelelor de evoluție literară putem surprinde și un alt tip de opoziție, de asemenea caracteristic pentru orientările postsimbolismului rus – aceasta izvorăște din două tipuri de cultură, pē care, dacă vom folosi o terminologie a lui L. Blaga, le-am putea numi „cultura minoră” și „cultură majoră” (evident, fără accente axiologice). Prima se referă la lumea satului ca orizont al „culturii minore”, care, cum spunea Blaga, este „creată prin prisma structurilor copilărești ale omului”, cealaltă, „cultura majoră” a orașului, este dominată de niște structuri autonome, depășind vârsta de copilărie a culturii și intrând în „robia maturității”.

Volumul de față și-a stabilit ca itinerariu tocmai aceste două tărâmurî poetice. Akmeismul ilustrat aici prin trei remarcabile creații, ale lui N. Gumiliov, Anna Ahmatova și O. Mandelștam, reprezintă, indiscutabil, planul culturii urbane. În a doua secțiune – poeții S. Esenin și N. Kliuev sunt mesagerii culturii satului, privit dintr-o perspectivă mai ales mitologică.

Pentru literatura rusă acest principiu binar, ca un criteriu de clasificare al unor fenomene literare, este deosebit de relevant, fiind demonstrat de practica poetică. Însăși atitudinea poeților moderniști față de spiritualitatea satului indică schimbări de profunzime în planul esteticii lor – prin aceste criterii se pot surprinde și modificări esențiale de atitudine estetică și filozofică la „generația a doua” a simboliştilor – A. Blok, Viaceslav Ivanov, A. Belii față de „generația vârstnică”.

„Interesul decadenților pentru o semantică universală – remarcă semioticianul I. P. Smirnov – care se reflectă în tendința de a scoate la suprafață structuri semantice de profunzime se îmbină cu slăbirea atenției față de specificul național al cuvântului”. Dar ceea ce observăm la a doua generație de simbolişti este chiar faptul că motivele istorico-

literare naționale devin serii tematice dintre cele mai actuale. Iar noi vom prezenta tocmai acest interes deosebit al unor simboलिști pentru epocile arhaice rusești, pentru mitologia populară, pentru folclor, chiar pentru un fel de sat-esență, care concentrează în sine „sufletul rusesc” etc. În acest sens atenția lor se îndreaptă spre purtătorii acestei spiritualități rurale – Esenin și Kliuev. Intelighenția rusă privea ca pe o posibilitate de „renaștere” a societății impactul cu lumea satului, încărcată de mitologie, cât și ca pe o modalitate de a descifra destinele Rusiei. A. Blok scria în acest sens: «Rusia este un Sfinx. (Aserțiunea ne amintește de un vers al lui Tîutcev – A. D.). Noi, Rusia orășenească, „intelectuală”, suntem doar suprafață oceanului de patimă înnăbușită...»

Spre deosebire de simboलिști, akmeiștii se simt atrași de poezia satului, nu atât prin aspectele prezentate mai sus, ci prin faptul că ei sunt legați de realitatea „pământului”. Akmeiștii susțineau programatic coborârea poeziei din sferele celeste simboliste, pe pământul unde se desfășoară pasiuni umane profunde, dar lipsite de spectaculos, unde cotidianul este demn de expresii poetice, iar taina lucrurilor lasă locul realului și

obișnuitului. Factura eroului liric se modifică substanțial – el nu mai este o ființă sacrală, conștientă de excepționalitatea ei, ci este readusă în mediul vieții obișnuite. Reprezintă, într-un fel, o reformare a structurii categoriale a universului artistic.

La fel de semnificativă pentru postsimbolismul rus se dovedește și cealaltă tendință, reprezentată de poeți ca Esenin și Kliuev, în condiția lor de exponenți ai culturii satului, care cultivă intens mitul. Un teoretician al simbolismului, Viaceslav Ivanov, afirma categoric – „Mitului îi aparține capacitatea de stăpânire a lumii”. Și este o mare doză de adevăr în această aserțiune, întrucât s-a văzut că drumul spre revigorarea literaturii moderne se referă și la cultivarea mitului. Pentru că, așa cum afirma A. Belii, „cuvântul este mitic”, iar Meletinski vorbește despre o „remitologizare” în cadrul literaturii secolului XX, considerând mitologismul un fenomen al modernismului.

ANETA DOBRE

București

1 martie 1997

IDEEA DE RECEPTARE ÎN PROGRAMELE ESTETICE ALE CURENTELOR LITERARE RUSE DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Este un fapt unanim recunoscut azi-că literaturile naționale se dezvoltă nu numai pe baza propriilor resurse creatoare, ci sunt și rezultatul unui complex de relații cu alte literaturi. Părerile se diversifică atunci când se încearcă o clasificare funcțională a lor, căci interacțiunile literare prezintă un tablou extrem de cuprinzător și complicat. Depășind în prezent stadiul teoriei influențelor, studiul comparat al literaturilor cuprinde în câmpul de analiză nu numai relațiile genetice, ci și similitudinile de ordin tipologic, care se referă la însuși mecanismul intern al dezvoltării literare (1). În această

ordine de idei, principalele formațiuni stilistice în planul literaturii universale, ce se dispun, am putea spune, într-o succesiune, care ne poate sugera și legități ale unui proces supranațional (deși, desigur, fiecare fenomen își păstrează specificul său național) nu pot fi explicate doar prin reguli imanente.

Mult mai acceptabilă ar fi explicația, care ia în considerare simbioza complexă a doi factori – factorul legăturilor genetice și factorul tipologic – în interdependența lor literară și artistică.

Problema receptării și a caracterelor interliterare, și în general interculturale, se pune cu deosebită acuitate mai ales în perioada de dezvoltare intensă a curentelor cu diverse platforme estetice. Un tablou sugestiv din acest punct de vedere îl reprezintă dialogul dintre curente literare ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, când însăși ideea de receptare capătă un rol definitoriu în delimitarea principiilor estetice programatice, în revelarea sistemului poetic profilat de unul sau altul dintre aceste curente.

Prima etapă a dezvoltării simbolismului rus, cunoscută și ca epoca decadentă, s-a remarcat mai ales printr-o semantică universală a imaginii poetice (caracteristică și pentru simbolismul francez). Această situație s-a combinat cu o anume estompare a granițelor între limbile naturale – este bine cunoscut interesul unor simboțiști ca Briusov, Sologub și, mai ales, Annenski, pentru simbolismul francez în perspectiva constituirii unor principii programatice ale simbolismului rus din prima etapă, sau ca o trăsătură stilistică definitorie – fenomenul de bilingvism întâlnit la unii poeți ruși.

„Interesul decadentilor pentru o semantică universală, care s-a oglindit în tendința de a aduce structurile de sens profunde la suprafața textelor poetice, s-a împletit cu slăbirea atenției față de specificul național al artei cuvântului” (2).

În schimb, pentru generația a doua a simboțiștilor ruși – pentru A. Blok – cultura națională, istoria patriei mai ales, fac parte cu precădere din preocupările lor. Din aceste strânse conexiuni cu istoria națională decurge și interesul lor față de diacronia limbii, cultivarea interesului față de cele mai ascunse straturi, adesea arhaice, ale limbii echivalează cu încercarea de a

dezlega taine uitate ale universului fizic, ale existenței umane legate de acest univers. Dar semnele primite de la fenomenele lumii exterioare trebuie să fie doar o cale spre pătrunderea în „adâncurile fără de sfârșit ale spiritului”. Înrudite într-un anume sens cu aceste căutări sunt și reflecțiile lui Esenin privitoare la menirea poetului de a ne întoarce la vechile înțelesuri mitice ale cuvintelor. În eseuul său *Cheile sufletului* întâlnim tocmai ideea pe care o aflăm și la unii simbolisti – că pătrunderea în straturile arhaice ale spiritului național semnifică în același timp orientarea spre universalitate: „pe strămoșii noștri îi preocupă – notează Esenin – taina clădirii universale. Ei au încercat aproape toate porțile care duc la ea și ne-au lăsat minunate chei și deschizători, pe care le păstrăm cu grijă în tărâmul memoriei noastre verbale” (3).

Spre deosebire de *dualismul* simbolistilor între *semn* și *lumea obiectuală*, în cadrul unui curent care-i succede – futurismul – *monismul* viziunii schimbă și optica asupra relațiilor interculturale. Textele culturii sunt identificate propriu-zis cu lumea obiectelor. Cea mai reprezentativă din acest punct de vedere este concepția lui V. Hlebnikov privitoare la

Cuvântul poetic. În cadrul sistemului său filozofico-estetic, Cuvântul „este nu numai un mijloc de transmitere a tradiției culturale, ci și un datum semnificant în sine, un obiect, deci o parte a spațiului. Tocmai în acest mod, prin Timpul (în trecut, cât și în prezent, în egală măsură) fixat prin Cuvânt (obiectualizat, materializat) și transformat într-un fragment spațial se realizează adevărata unitate filozofică „spațiu-timp” (4). Astfel, concepția lui Hlebnikov cu privire la cuvintele-lucruri izvorăște dintr-un vis utopic al său despre acea unică și armonioasă carte a existenței, a Naturii întruchipate prin poezie. În experimentele utopice ale lui Hlebnikov în plan lingvistico-poetic se exprimă nu numai dorința futuriștilor de a epata (prin negarea trecutului cultural, inclusiv a limbajului), ci și convingerea că se poate realiza o adevărată reformă a limbajului poetic (vezi ponderea pe care poetul o acordă sunetului în sine de a umple cu semnificații opera literară). De la experimentele în domeniul foneticii și sintacticii Hlebnikov se orientează spre înnoirea structurii de gen a liricii, eposului și dramei.

Din perspectiva futurismului transformarea universului empiric poate fi asociată cu schimbarea semnelor (5), capabile

prin ele însele să înnoiască obiectele pe care le desemnează prin respectiva unitate expresivă. În tragedia *Vladimir Maiakovski* versurile „Și deodată/ toate obiectele/ se năpustiră/ cu voce sfâșietoare/ să-și dezbrace zdrențele numelor uzate” – exprimă în fond tocmai acest semn de egalitate, care se stabilește între nume și obiect în viziunea futuristă. Futurismul, așadar, materializează semantica semnului artistic. Sensului i se transmite calitatea obiectului. Într-un articol intitulat *Fără steaguri albe* futuristul Maiakovski sublinia că pentru un poet, important este nu *ce* articulează, ci *cum* articulează – deci latura sonoră, forma cuvintelor (din acest punct de vedere se întâlnește cu concepția lui Hlebnikov; 6). Din această perspectivă „cuvintele care sună la fel în poezie sunt identice și ca sens”. În consecință, cuvintele înrudite ca sens, dar având forme sonore diferite, pentru futuriști nu dețin calități semantice comune. Neexistând posibilitatea ca sensul unui semn să fie redat prin alte semne, nu există nici posibilitatea găsirii unor analogii interlinguale, deci a traducerii dintr-o limbă într-alta (de altfel în cadrul futurismului timpuriu, deci cel mai ortodox, activitatea de traduceri este aproape inexistentă). Dacă se poate

afirma că simbolismul s-a dezvoltat și pe traduceri, futurismul respingea în mod programatic ideea traducerii.

Una din consecințele acestui fapt este și respingerea din capul locului a unor analogii tipologice între formațiuni stilistice din diferite areale culturale. În acest sens poate fi interpretată și ignorarea de către Apollinaire și Salmon a ideilor futuriste italiene. M. Décaudin în *La crise de valeurs symbolistes* nota: „Futurism francez nu a existat, excesele fondatorilor i-u frânat expansiunea în cercurile avangardiștilor parizieni, unde numai constructivul cubism își dezvoltă mai intens influența”. Deși la drept vorbind există numeroase interferențe între futurism și cubism. Dar, așa cum am spus, fiecare fracțiune națională futuristă era închistată în limbajul său, care pretindea a fi o treaptă spre găsirea unui limbaj universal. Monolingvismul futuriștilor semnifică în cadrul acestei concepții pretenția de stăpânire a căilor spre cunoașterea universală.

Ei năzuiau să creeze un limbaj specific poetic. În fruntea acestei tendințe se află Velemir Hlebnikov. „Astfel ajungem să definim poezia – afirmă Viktor Șklovski – ca o vorbire *retardată întortocheată*. Limbajul poetic este ~~un limbaj-~~

construcție, în schimb proza rămâne o vorbire obișnuită: economică, ușoară, corectă” (7).

Construcțiile lor lingvistice fundamentate pe ideea *cuvântului ca scop în sine* pot fi comparate cu limbajul matematic (sunt grăitoare în acest sens concepțiile lui Hlebnikov despre însemnătatea numărului ca treaptă superioară a semiozisului. Se cunoaște faptul că într-o scrisoare către Hlebnikov R. Jakobon îi sugera construirea poeziei din cifre). Hlebnikov susținea că limba fără sens reprezintă acea limbă a viitorului capabilă să-i unească pe oameni. După cum se vede, estetica futuristă reprezintă un amalgam destul de confuz al categoriilor național-internațional.

O replică la această concepție ne este oferită de estetica akmeismului. În manifestul estetic al lui O. Mandelștam *Dimineata akmeismului* această replică e dată prin ideea „sensului constient al cuvântului” – Logosul. Mandelștam acceptă și apropierea sonoră între cuvinte, dar cel mai important pentru el este că imaginea sonoră poate naște noi sensuri.

Din punctul de vedere al akmeiștilor semnul poetic poate primi sens numai în contextul activității culturale. Putem

spune că relația între cuvântul poetic și încărcătura lui culturală este desebit de accentuată la akmeiști. Un contemporan își amintea în acest sens de o trăsătură a poetului O. Mandelștam: „Nu am întâlnit niciodată un creator de versuri pentru care timbrul cuvintelor, calitatea lor literală să fi avut mai mare însemnătate. De aici marea dragoste a lui Mandelștam pentru latină și mai ales pentru greaca veche. Putem spune că el simțea lumea antică până la clarviziune prin stihia lingvistică a elinismului” (8).

În timp ce futuriștii respingeau tradiția, poeții akmeiști susțineau că nașterea însăși a textului este de neconceput fără modele, fără acumularea de valori din orice spațiu cultural. În manifestul akmeist *Moștenirea simbolistului și akmeismul* poetul N. Gumiliov se referea de la bun început la aceste modele. „Considerându-ne niște fenomene în seria altor fenomene noi devenim părtași la ritmul universal” – mărturisește Gumiliov. Programul estetic akmeist este contradictoriu și eclectic. Același eclecticism se observă și în selecția modelelor pe care le relevă Gumiliov în introducerea la sus-amintitul articol programatic -- Shakespeare, Rabelais.

Villon și Theophile Gauthier. Aceste patru pietre unghiulare sunt alese după criterii pe care însuși autorul le specifică – la Snakespeare întâlnim explorarea sufletului uman, la Rabelais – trupul și bucuriile sale. Villon ne împărtășește din îndoielile de sine ale vieții atotcunoscătoare – cu Dumnezeu, dar și cu împărtășirea viciului, cu moartea și nemurirea. În fine, Th. Gauthier a găsit pentru această viață întrupări artistice în forme ireprosabile. Să întrunești în sine toate aceste patru momente – iată visul care îi unește pe acei oameni care își spun cu atât curaj akmeisti” (9).

Orice text, în viziunea akmeistă, este considerat o verigă într-un lanț de valori culturale. Pentru akmeiști activitatea semiotică se intensifică prin clasificarea axiologică a realității. Dacă futuristii respingeau ideea sinonimiei, akmeiștii, dimpotrivă, recunoșteau aceluiasi obiect semnificat trăsături semantice diverse, acceptând echivalențele între semne (ei au avut o activitate intensă de traduceri).

La akmeiști citarea cuvântului străin este un fenomen frecvent al poeziei lor. De aici decurge însă și un anumit ermetism, pentru că adeseori semnificația textelor este

dependentă de lista deja existentă de sensuri literare. Unitățile semiotice își dezvăluie conexiunile de-a lungul unei întregi serii culturale. Reprezentative în acest sens sunt atât lucrările teoretice, cât și întreaga creație a lui O. Mandelștam, care reprezintă un adevărat câmp de atracție pentru multiple semne ale altor culturi. Cititorul trebuie să aibă cunoștințele necesare pentru a fi capabil să reconstituie din aceste semne repere ale istoriei și culturii umanității. În acest sens este denumită azi poezia lui Mandelștam ca o „potențială paradigmă culturală”. Eseurile sale *Cuvântul și cultura*, *Despre natura cuvântului* relevă concepția sa despre cuvântul poetic. El susține că nu putem considera cuvântul ca fiind stăpânit de obiect, Cuvântul este Psiheia. Cuvântul viu nu desemnează obiectul, ci își alege liber obiectualitatea, trupul preferat. Această idee intra în contradicție oarecum cu unele principii formale ale grupării akmeiste, considerând că, în ultimă instanță, „cuvântul viu” nu are atât rolul de a denumi obiecte, cât mai ales de a focaliza „imagini veșnice” ale culturii.

În ce privește receptarea, „akmeiștii își modelau cititorul ca pe o mărime oarecum unică. El trebuia să se plaseze într-o

relație de izomorfism față de poet, să stăpânească regulile, după care expeditorul își construia comunicarea. Nu întâlnim la akmeiști ignorarea auditoriului ca la simbolisti, pentru că în acest caz comunicarea artistică și-ar pierde statutul de a doua realitate” (10).

Recunoașterea de către akmeiști a unor modele culturale demne de urmat se încadrează într-o serie mai largă de tendințe ale neoclasicismului în literaturile europene de la începutul secolului al XX-lea – imagismul englez, georgianismul englez, iar în literatura rusă – diverse tendințe ale poeziei postakmeiste. Toate aceste atitudini în cadrul unor orientări estetice și stilistice la scară europeană n-ar putea fi explicate doar prin fenomenele influențelor, prin legături genetice, ci, așa cum afirmam de la începutul lucrării, aici intervin factori ce țin de tipologia relațiilor interculturale.

NOTE ȘI COMENTARII

1. O teorie modernă asupra legităților, care guvernează relațiile între literaturi și practic, aprofundarea noțiunii de „literatură universală” ne oferă esteticianul slovac Ďurišin Dyonýz. După cunoscuta lui lucrare *Teória literárnoj komparativistiky*, apărută la Bratislava în 1975 și altele, care i-au adus un binemeritat renume în planul esteticii internaționale, cartea lui mai recentă *Čo je svetová literatúra?* (Bratislava, 1992) sintetizează îndelungatele sale cercetări în domeniu (la care a atras și specialiști din numeroase țări). Cum spuneam, bazându-se pe niște modele teoretice create de el, Ďurišin articulează o concepție a literaturii universale, înțeleasă ca un fenomen dinamic, în permanentă transformare, o conexiune între național și interliterar, adică între unicat și general. Acestui fapt îi corespunde situația „revocabilității valorilor, a funcțiilor formelor și fenomenelor literare într-un context”. Dinamica problematicii legate de conceptul de literatură universală este exprimată și prin forma interogativă a capitolului cărții, ceea ce sugerează că procesul ca atare de

dezvoltare a literaturilor lasă deschidere spre completarea răspunsurilor, pe măsură ce se revarsă în fluxul general noi și noi literaturi. În felul acesta ierarhia componentelor sale se modifică. Însăși ideea de receptare își are dinamica sa. „Unitatea dialectică între particular și general – spune Țurișin – definește și interpretarea noastră, de exemplu, a formelor de receptare... și mai ales *clarificarea funcțiilor lor*, capacității unora sau altora dintre formele de receptare de a expune o *nouă*, o altă ierarhie a legăturilor în contextul receptat. Evoluția de la unicat la general, de la național la interliterar este reprezentată de asemenea prin categoriile de relații tipologice între fenomenul literar și alte principii teoretico-metodologice, care se referă la procesul relațiilor între literaturi” (apud R. Kuznetova, *Концепция мировой литературы Диониза Дюришина*, în „Вестник Московского университета”, 1, 1995, p. 85-86).

2. I. V. Smirnov, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Moscova, 1977, p. 56.

3. S. Esenin. *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. IV. Moscova. 1967, p. 174.

4. v. *Русские писатели*. vol II. Moscova. 1990, p. 352.

5. v. I. P. Smirnov, *vol. cit.*, p. 158.

6. Desigur că în cadrul futurismului, ca și al altor curente, există diferențe de atitudine față de cuvântul poetic. Una din delimitări o face futuristul Osip Brik: „Versul futuriștilor pe de o parte afirma rațiunea de a fi a poeziei transraționale la Hlebnikov și Krucionîh și în același timp intensifica momentul semantic în versurile lui Maiakovski” (în *vol. Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972, p. 188).

7. V. Șklovski, *Arta ca procedeu*, în *vol. cit.*, p. 170.

8. Serghei Makovski, *Osip Mandelștam*, în *vol. Русская литература XX века*, Moscova-Smolensk, 1995, p. 213.

9. N. Gumiliov, *Наследие символизма и акмеизма*, cităm după ediția N. Gumiliov, *Стихотворения и поэмы*, Leningrad, 1988, p. 30.

10. I. Smirnov, *vol. cit.*, p. 154.

N. GUMILIOV – UN CAVALER RĂTĂCITOR PRIN SPAȚII ȘI TIMPURI

N. Gumiliov își ocupă, în sfârșit, după decenii de interpretări unilaterale și tendențioase, locul meritat în literatura rusă a veacului nostru. Talentul său de poet, remarcat de altfel de la bun început de contemporani, a fost totuși eclipsat de rolul de lider al unei grupări literare. Astfel încât el devine cunoscut mai ales pentru că a fost inițiatorul și teoreticianul unui curent postsimbolist care s-a numit akmeism. Construind programul estetic al akmeismului, Gumiliov reliefa unele trăsături ale evoluției artistice, care se detașează de preceptele simboliste. În planul propriei creații această evoluție artistică este cu deosebire elocventă, în sensul că până a deveni ceea ce

unii au denumit „un cavaler al veacului de argint” al poeziei ruse, el a parcurs etape diferite destul de contradictorii – de la niște începuturi șovăitoare și cetoase, care încă nu purtau pecetea unei personalități ce s-a definit pe sine (și această perioadă numără câteva volume de versuri) la un profil și o exigență artistică, ce-l delimitează cu un relief sculptural în planul poeziei ruse moderne. Chiar în 1916, când încă nu-și scrisese cele mai valoroase opere ale sale, esteticianul V. Jirmunski îl cataloga ca pe „un remarcabil și rafinat artist al cuvântului” (1).

Receptarea sa atât în epocă, dar și în anii ce au urmat morții sale tragice, a fost nedreaptă și, în multiple privințe, falsă. Anna Ahmatova scria la un moment dat despre el că este cel mai „necitit poet”, referindu-se nu la faptul că multe din scrierile sale nu și-ar fi aflat un public cititor (chiar dacă din anii '20 el nu a mai fost editat, cărțile sale devenind o raritate bibliofilă, el continua să fie citit pe ascuns). Ci la receptarea lui neadevărată, doar în ipostaza de „cântăreț al conchistadorului”. Necitite rămânând tocmai cele mai desăvârșite opere ale sale, scrise la sfârșit de drum. Evident că din cauza acestor lecturi

fragmentare aprecierile în critică au fost unilaterale și mistificatoare. În *Jurnalul* său Anna Ahmatova scria: „Lipsa de atenție din partea criticilor (și cititorilor) este fără margini. Ce extrag ei din tânărul poet Gumiliiov , în afară de Lacul Ciad, Girafa, căpitani și altă recuzită de mascaradă?... Ce l-a călăuzit în viață, încotro și-a îndreptat pașii? Cum s-a întâmplat că din toate cele pomenite mai sus s-a format un mare și minunat poet, creatorul unor poezii ca *Amintire*, *Cel de-al șaselea simț*, *Tramvaiul care s-a rătăcit*”? (2).

*

* *

Gumiliiov a fost, ca orice autentic talent, înzestrat de la natură cu calități artistice excepționale, dar nu e mai puțin adevărat că aceste daruri naturale și-au împlinit menirea printr-o puternică aspirație de a atinge perfecțiunea în arta versului. El considera munca scriitorului ca pe o meserie, în care trebuie să depui strădanii permanente pentru a atinge

măiestria. Întreaga sa devenire ca poet demonstrează această concepție.

Născut în 1886 la Kronstadt, în familia unui medic de marină, va urma gimnaziul la Tiflis (Tbilisi), unde întreaga familie se mutase după ce tatăl său trecuse în rezervă. Aici îi apare în 1902 prima poezie, într-o publicație locală. În 1903 se întoarce la Tarskoe Selo (unde-și începuse anii de școală), loc în care au învățat marii poeți ruși, începând cu Pușkin, și unde acum era director de gimnaziu Innokenti Annenski, cunoscut om de cultură și renumit poet simbolist (3). Mai târziu, în deschiderea volumului *Tolba de săgeți* (1916) Gumiliov evocă această perioadă în poezia *În amintirea lui Annenski*, așa cum cu un secol în urmă pe Pușkin îl marcase întâlnirea cu Derjavin:

К таким неожиданным и певичим бредням

Зовя с собой умы людей

Был Иннокентий Анненский последним

Из царскосельских лебедей.

Я помню дни: я робкий, торопливый,

Входил в высокий кабинет,

Где ждал меня спокойный и учтивый,

Слегка седеющий поэт.

Десяток раз, пленительных и странных.

Как бы случайно уроня,

Он выбрасывал в пространство безымянных

Мечтаний – слабого меня...

Fiind în ultima clasă de gimnaziu (1905) el își editează primul volum de versuri *Calea conchistadorului*. Nemulțumit de acest volum de debut, va regreta apoi că l-a publicat, cu exigența sa artistică de mai târziu. De altfel nici nu-l va socoti la numărătoare când va urma apoi volum după volum. Este mai mult decât o carte de ucenicie, care suferă de stilul retoric și declamativ specific vârstei; imaginile exprima visele romantice ale adolescentului, a cărui imaginație se hrănise din belșug cu literatura de aventuri – Mayne Read, Jules Verne, Fenimore Cooper etc. L-au fascinat în copilărie povestirile tatălui său

despre călătoriile pe mări și oceane, sau ale unchiului, contraamiralul, care-i depăna de asemenea tot felul de întâmplări adevărate, inclusiv participarea străbunicului său la faimoase bătălii din istoria Rusiei. Dragostea pentru animale încă din copilărie îi trezește interesul deosebit față de studierea zoologiei, iar atracția pentru călătoriile spre meleaguri îndepărtate îl face să-l pasioneze geografia.

Cu tot caracterul imatur, cum spuneam, al primei sale cărți, din care însuși autorul va reține mai târziu doar vreo 4-5 poezii (și acestea refăcute și cizelate ulterior), apreciind-o acum din perspectiva ultimului său volum, ne dăm seama că ceva s-a perpetuat totuși de la o operă la alta – gustul lui Gumiliov pentru exotic, pentru expresivitatea tablourilor istorice, pictate cu pedanterie și cu un anume patetism romantic. Dintre poezii care l-au influențat chiar de la început se numără simbolistul K. Balmont, acest călător și rătăcitor prin viață, numit și „albatrosul” poeziei.

În același timp observăm și o altă trăsătură, exprimată de timpuriu, înclinația spre teatralitate, spre un anume carnavalism și apelarea frecventă la mască. Acest procedeu al

măștii se leagă de o orientare mai largă în cadrul decadentismului rus, orientat spre sublinierea individualității irepetibile a creatorului, mergând până la epatarea prin orice mijloace, tendința de a arbora o poză cât mai inedită. Desigur, că la cei mai mulți poeți, în spatele acestui carnavalism, al acestei poze se ascunde amărăciunea și disperarea (cum trebuie interpretat acest motiv al măștii și la marele simbolist A. Blok). Este de la sine înțeles că în primul volum adolescentin *Calea conchistadorului* nu întâlnim accente amare. El era mai puțin legat de realitatea imediată, inclusiv de cea literară. În acest sens îi scria în octombrie 1906 lui V. Briusov: „Nu uitați că eu nu am văzut încă niciodată în viață un poet din vreo școală nouă sau măcar într-un fel legat de ea” (4).

Scrisoarea este o replică la ceea ce relevase despre el într-o recenzie V. Briusov, care i-a fost un adevărat mentor; în această recenzie Briusov făcea o remarcă privitoare la caracterul de imitație al poeziilor respective după unele canoane decadente. Și cu toate acestea, chiar și în această carte mai puțin reușită, Briusov întrevedea încă de pe acum dezvoltarea ulterioară a unui talent original:

„În carte sunt și câteva versuri minunate, imagini cu adevărat reușite. Și presupunem că este „drumul” unui nou conchistador și că victoriile și cuceririle lui sunt încă în viitor” (5). Cu rafinatul său simț estetic Briusov anunța în felul acesta că se năștea un adevărat poet. Chiar și destinul său poetic îl va purta pe alte căi, ceva din romanticele vise ale conchistadorului va persista, ecoul lor se va face simțit și peste mulți ani:

Я конквистадор в панцире железном,

Я весело преследую звезду.

Я прохожу по пропастям и безднам

И отдыхаю в радостном саду.

И если нет полдневных слов звездам,

Тогда я сам мечту свою создам

И песней битв любовно зачарую.

În 1906 Gumiliov pleacă la Paris pentru a-și continua studiile la Sorbona. Aici audiază cursuri de literatură franceză, fapt ce-i va influența gusturile sale artistice, precum și construcțiile teoretice de mai târziu. Nu se remarcă prin prea multă sârguință în ce privește studiul. Ceea ce este însă demn

de semnalat – apare aici interesul pentru editarea unei publicații literare, pe care-l realizează prin revista „Sirius”, unde își publică sub diferite pseudonime propriile producții literare, la care se mai adaugă versurile Annei Gorenko (adevăratul nume al viitoarei mari poete Anna Ahmatova, pe care o cunoscuse la Tarskoe Selo și care-i va deveni mai apoi soție). Inițiativa de editor nu a avut nici un ecou. La Paris apare cea de-a doua cate a sa, intitulată *Fiori romantice*, care trece însă neobservată.

Anul 1908 va însemna prima sa evadare în Africa. Spun evadare, pentru că cele trei expediții africane, ca și alte călătorii ale sale, înseamnă într-un fel și o încercare de a fugi de sine, de o anume izolare, care devenise apăsătoare. În același an el revine în Rusia, se apropie și mai mult de Innokenti Annenski, colaborând și la o cunoscută revistă, „Apollo”, unde publică nu numai versuri, dar și articole despre poezia rusă. În rolul acesta de interpret al poeziei ruse a scris o serie de lucrări interesante care vor fi ulterior adunate în volumul *Scrisori despre poezia rusă*, apărut postum, în 1923.

În 1910 se căsătorește cu Anna Ahmatova. Nu se simte în largul său în ipostaza de familist. Continuă să-l domine

demonul călătoriilor. Așa încât, lăsându-și tânăra soție acasă, pleacă în același an în a doua sa expediție în Africa, străbătând locuri pe atunci greu accesibile – Abisinia.

În același an vede lumina tiparului a doua sa carte, intitulată *Perla* (după cum am mai remarcat, poetul își începe numărătoarea cu *Florile romantice*). Recenzia lui Briusov (cărui îi este dedicat volumul) este la fel de exigentă și neîndurătoare ca și prima, el rămânând un învățător binevoitor, dar aspru: „Poezia lui trăiește într-o lume imaginată și aproape fantomatică. El fuge de contemporaneitate, își creează niște târâmuri pe care le populează cu ființe create tot de el: oameni, animale, demoni. În aceste țări – se poate spune, în aceste lumi – fenomenele se subordonează nu obișnuitelor legi ale naturii, ci unora noi, care există pentru că așa a binevoit poetul, și oamenii trăiesc și acționează nu după regulile știute ale psihologiei, ci conform unor capricii stranii și inexplicabile, sugerate de autorul-sufleur” (6).

Noi impresii se vor aduna în cea de-a treia expediție în Africa (de data aceasta la comanda Academiei de Științe) și, evident, pe urmele lor va scrie noi poezii.

Anul 1914 – an tragic pentru întreaga Europă (cu 1914 începe, cum spunea Anna Ahmatova, secolul XX, nu cel calendaristic, ci cel adevărat), este și pentru Gumiliov o nouă etapă de viață. Cu atracția sa pentru aventură, pentru tot ce înseamnă luptă și risc (7) nu putea să rămână deoparte în acești ani de război. El se înscrie voluntar încă din prima zi a războiului. Notele sale de pe front alcătuiesc *Însemnările de cavalierist* publicate în anii 1915-1916 în „Birjevie vedomosti”.

În 1916 apare încă o carte de versuri, intitulată *Tolba cu săgeți*, în care sunt incluse poezii scrise în timpul războiului. În 1917 Gumiliov capătă o misiune într-un corp de expediție care se afla în occident, fiind la dispoziția armatelor aliate. Trece prin Finlanda, Suedia, Norvegia și ajunge la Londra, unde rămâne câteva zile, pentru ca apoi în iulie 1917 să se afle la Paris.

Chiar și în aceste condiții continuă să scrie și la Paris și apoi la Londra, lucrând la o tragedie inspirată din istoria Bizanțului – *Tunica otrăvită* și la nuvela *Frații veseli*. Nu este de ignorat faptul că în acești ani, când era greu să faci abstracție de evenimentele din jur, Gumiliov continuă să creeze o lume

numai a sa, un univers imaginar, iar Parisul și Londra, cu viața lor zbuciumată, nu răzbat în nici un fel în scrierile sale.

În aprilie 1918, deși, așa cum mărturisesc cei care l-au cunoscut, avea la Londra o situație asigurată, el se întoarce într-un Petrograd răvășit de evenimentele revoluționare. Anul 1918 înseamnă revenirea lui la o viață literară intensă. În planul vieții intime – în acest an se desparte oficial de Anna Ahmatova, dar o nouă dragoste nu întârzie să apară și în anul următor se căsătorește cu Anna Engelhardt, fiica unui literat și savant sinolog.

Viața literară din acea vreme îl acaparează în întregime. Ține cursuri la Institutul de Istoria Artelor și participă la un grandios plan inițiat de Gorki de a publica la Editura, înființată de acesta, de Literatură Universală, operele cele mai de seamă ale scriitorilor străini. El conducea secția de poezie. În 1918 îi apare volumul *Focul*, cuprinzând versuri scrise în anii 1916-1917. Aflându-se în Crimeea, la Sevastopol, își editează în 1921 cartea *Cortul*, cu poeziile sale cele mai recente, dar în care se simte un suflu romantic, venit din scrierile lui anterioare, semnificând o întoarcere la niște mai „vechi” motive ale liricii

sale – Muza Călătoriilor continuă să-l inspire, reapare tema africană, tratată totuși în altă tonalitate.

Trebuie spus că și popularitatea lui Gumiliov în cercurile poezilor Petrogradului crescuse. Devenise și o autoritate în domeniul cercetării literaturii. Studiase cu asiduitate tehnica versului, avea un simț estetic deosebit, format la școala unor exigențe artistice extraordinare. Această exigență o aplică și la propria creație, stilul său atinge perfecțiunea, îl putem numi un adevărat virtuoz al poeziei. Ultimul său volum *Coloana de foc* (publicat în 1921) stă mărturie acestei atitudini perfecționiste a lui Gumiliov. Dar nu putem să nu observăm că dorința de a stăpâni până la desăvârșire tehnica versului se realizează în detrimentul lirismului, al expresiei sensibilității.

Este anul când viața i se întrerupe tragic. În 1921, la 3 august, este arestat și învinuit de participare la un complot contrarevoluționar într-o organizație din Petrograd. Tribunalul îl condamnă la moarte prin împușcare, sentință care se și aduce la îndeplinire.

Momentul acesta din biografia lui Gumiliov rămâne încă nu îndeajuns de elucidat, deși au trecut atâția ani. La toate

legende care s-au țesut în jurul numelui său a contribuit însuși caracterul lui Gumiliov, fire dificilă, greu de descifrat; lui însuși îi plăceau enigmele și legendele și și-a învăluit propria viață în mister. Continuă să se emită tot felul de păreri despre așa numitul complot. Una din mărturiile care merită să fie luată în seamă și care respinge convingător ideea că ar fi fost părtaș la o acțiune de complot, aparținând unui procuror (mai exact, adjunctului Procurorului general al U.R.S.S.). Contrazicând ideile care se mai emit încă în legătură cu acest nefast moment din viața poetului, această persoană care a avut acces la dosarul lui Gumiliov scrie:

„În dosar se stabilește că Gumiliov a săvârșit o infracțiune, dar nu una contrarevoluționară, care astăzi ar fi fost socotită ca faptă deosebit de periculoasă împotriva statului. ci este vorba de o cu totul altă infracțiune, și anume – nu a adus la cunoștința organelor puterii sovietice că i s-a propus să participe la o organizație complotistă, ceea ce el a refuzat categoric. Nici un fel de alte materiale de acuzare, care să-l incrimineze pe Gumiliov de participarea la un complot antisovietic nu exista în acel dosar, conform căruia a fost

condamnat. Repet, există doar dovezi care atestă nedenunțarea de către el a unei organizații contrarevoluționare, din care el nu făcea parte.

Motivele comportamentului lui Gumiliov sunt notate în procesul verbal al interogatorului: a încercat să-l atragă în organizație un prieten cu care învățase la aceeași școală și luptase pe front. Onoarea de nobil ofițer, cum a declarat, nu-i permite să facă acest denunț (...).

În prezent, conform legii și decurgând din prezumția de nevinovăție, Gumiliov nu ar fi socotit vinovat de o infracțiune care nu a fost dovedită de materialele aflate la dosar” (8).

Din nefericire pentru Gumiliov era o epocă cruntă. Se știe ce ușor putea pe atunci să fie condamnat cineva. În materialele de la dosar există și dovada că Maxim Gorki a încercat cu autoritatea de care se bucura să-i ia apărarea lui Gumiliov. Dar demersul său a rămas fără nici un ecou.

Din acest moment creația lui Gumiliov intră într-un con de umbră, ea nu mai este reeditată (până în 1986). În lucrările de istorie literară Gumiliov este pomenit mai ales ca întemeietor al unui curent literar – akmeismul.

Sfârșitul primului deceniu al veacului nostru este considerat în plan estetic și perioada de criză a simbolismului. Așa cum s-a întâmplat cu toate curente literare, „secesiunea” se produce chiar în interiorul acestui curent. Poeții așa-numitei „a treia generații” simboliste – M. Kuzmin, S. Gorodetki, Osip Mandelștam, Anna Ahmatova se grupează în jurul revistei „Apollo”. Și, cu toate diferențele de temperament și de formație artistică, îi reunește un lucru comun – dorința de a se rupe de anumite canoane estetice, de a readuce, dacă putem spune așa, poezia pe pământ. Jirmunski îi numește „cei care au învins simbolismul”. Pasul fusese făcut însă înaintea lor de un simbolist din generația vârstnică – Innokenti Annenski, a cărui lirică se caracterizează, cum s-a remarcat, printr-un simbolism psihologic. Spre deosebire de ceilalți simbolisti la care limbajul poetic este mai ales cel al reprezentărilor mistice, la Annenski primordial devine limbajul corespondențelor între lumea naturii și trăirile sufletesti. Universul natural, care este conceput de poet ca „tot ce nu sunt eu”, este reprezentat de lumea obiectelor materiale, care-și trăiesc o viață independentă, au o etică proprie, situându-se în același plan cu emoțiile și senzațiile

umane, care, la rândul lor, intrând într-un complex de interdependențe, capătă materialitatea obiectului. De cele mai multe ori obiectul este văzut ca un substitut, dar și ca un dublu al omului. Obiectele nu au pentru Annenski valoare în sine, ci doar ca semne ale experienței sufletești, și doar în măsura în care „procese psihice asimilează parcă mediul material care-l înconjoară pe om”. Conștiința poetului se mișcă printre seriile obiectuale, în care mecanismul corespondențelor marchează procesul psihologic. Se exprimă deja la acest original simbolist rus, într-un cod specific, tendința de materializare a percepției artistice, caracteristică postsimbolismului.

Aparent apropiat de cercurile simboliste, Gumiliov se îndepărtează tot mai evident de orientările lor estetice, apropiindu-se de poeții care gravitau în jurul revistei „Apollo”. Explicând cotitura care se petrece în evoluția viziunii artistice din această perioadă, V. Jirmunski remarcă: „Se pare că poeții obosiseră de scufundarea în ultimele adâncimi ale sufletului, de zilnicul urcuș pe o Golgotă a misticismului”, doreau să redevină mai simpli, mai direcți, mai umani în trăirile lor, doreau să renunțe la exigența individualistă exagerată față de viață, care

sfârâma și rupea legăturile vii ale vieții, relațiile cotidiene între oameni. Doreau să fie „ca toți”; îi obosise lirismul exagerat, bogăția de emoții, zbuciumul sufletesc, haosul nemărginit al epocii anterioare. Simțeau nevoia să vorbească despre obiectele lumii exterioare, atât de simple și clare, despre faptele de viață obișnuite, fără să se simtă necesitatea sfântă de a pronunța ultimele adevăruri divine. Iar lumea exterioară se desfășura în fața poetului cu atâta diversitate, cuceritoare și luminoasă, aproape uitată în anii scufundării lirice, individualiste în propriile trăiri” (10).

În iarna lui 1912-1913 desprinderea de simbolism a unor tineri poeți se numește akmeism. Sunt binecunoscute cele două manifeste literare ale noului curent – unul aparține lui Serghei Gorodețki, iar celălalt lui Nikolai Gumiliov, care este recunoscut ca unul din întemeitorii și teoreticienii akmeismului. Ideile și le expune într-un program estetic, care, așa cum reiese și din titlu, nu neagă radical descendența sa din simbolism – *Moștenirea simbolismului și akmeismul*. Începând cu observația că estetica simbolistă și-a parcurs crugul existenței sale, Gumiliov pune în relație simbolismul rus cu cel francez, pe

care-l consideră mai apropiat ca spirit decât cel german și anunță apariția pe scena literară a unui curent care „oricum s-ar numi – akmeism (de la cuvântul grecesc ακμν – cel mai înalt grad a ceva, epocă înfloritoare) sau adamism (concepție clară și temerară asupra vieții; 11), – în orice caz, ceva care cere un mai mare echilibru de forțe și o mai precisă cunoaștere a relațiilor între subiect și obiect, decât a fost în simbolism”.

Afirmând că disputa între simbolism și akmeism este pentru această lume, pentru planeta Pământ, unde se împletesc frumuseți și orori, Gumiliov apără o estetică a lucrurilor concrete, a materialității lumii.

„Simbolismul rus – scrie Gumiliov – și-a orientat principalele forțe în domeniul misterului. Alternativ el a fraternizat când cu misticismul, când cu teosofia, când cu ocultismul. Unele căutări ale sale în această direcție s-au apropiat de creația mitului. Și are tot dreptul să întrebe curentul care-i ia locul, dacă acesta se poate lăuda numai cu virtuți animalice și care este atitudinea lui față de incognoscibil. Primul răspuns pe care-l poate da la această întrebare akmeismul este că, prin însuși sensul cuvintelor, incognoscibilul nu poate fi

cunoscut. Al doilea – că tentativele în această direcție nu sunt fără prihană. Toată frumusețea, tot sensul sfânt al stelelor, constă în faptul că ele sunt infinit de departe de pământ și nu vor deveni mai apropiate, oricare vor fi succesele aviației. Sărăcia de imaginație o va descoperi acela care își va reprezenta evoluția personalității întotdeauna în condițiile spațiului și timpului. Cum putem noi să ne amintim existențele noastre anterioare (dacă acesta nu este doar un procedeu literar), când noi plutim în beznă, unde sunt miriade de alte existențe posibile despre care nu știm nimic, în afară de faptul că ele există? Fiecare din ele este negată de existența noastră și la rândul său o neagă pe aceasta. O senzație copilăresc de înțeleaptă și dureros de dulce a propriei necunoașteri – iată ce ne dă neconoscutul. François Villon, întrebând unde sunt acum minunatele femei din vechime, își dă răspunsul singur printr-o amară explicație:

... Mais ou sont les neiges d'antan!

Și aceasta ne face să simțim și mai puternic târâmul de dincolo, decât tot felul de reflecții privitoare la care parte a lunii adăpostește sufletele noastre. Să ne amintim mereu de

incognoscibil, dar să nu-l jignim cu gândul nostru despre el, cu supoziții mai mult sau mai puțin plauzibile – iată principiul akmeismului. Aceasta nu înseamnă că își refuză dreptul de a oglindi sufletul în acele momente, când el tremura, apropiindu-se de un altul; dar atunci ar trebui numai să se cutremure. Se înțelege, cunoașterea lui Dumnezeu, frumoasa doamnă Teologia, rămâne pe tronul său, dar ea nu trebuie coborâtă la nivel de literatură și nici literatura nu trebuie ridicată spre tărâmul ei glacial și diamantin. Akmeiștii nu doresc aceasta (...).

Fiecare curent simte o atracție față de anume creatori și epoci. Mormintele celor dragi îi leagă pe oameni mai mult decât orice. În cercurile apropiate de akmeism cel mai frecvent se pronunța numele lui Shakespeare, Rabelais, Villon și Théophile Gauthier. Selecția acestor nume nu este întâmplătoare. Fiecare din el este o piatră unghiulară pentru clădirea akmeismului, o înaltă tensiune pentru una sau alta din stihiiile sale. Shakespeare ne-a arătat lumea interioară a omului, Rabelais – corpul și bucuriile sale, fiziologismul înțelept. Villon ne-a împărtășit despre viața care nu se îndoiește nici o clipă de ea însăși, desi

cunoaste totul – și pe Dumnezeu, și viciul, și moartea, și nemurirea. Théophile Gauthier a găsit pentru această viață în artă vesmintele formelor ireproșabile. Să reunești toate aceste patru momente – iată visul care-i leagă pe niște oameni, intitulându-se atât de curajos akmeiști” (1913; 12).

Cu tot tonul răspicat și chiar epatant, caracteristic și altor manifeste literare ale epocii, programul estetic conceput de Gumiliov nu neagă faptul că akmeismul n-ar continua cuceririle epocii anterioare mai ales în ce privește atitudinea față de cuvânt ca față de o operă artistică. Simbolistii mizau pe efectul muzical al versului, în acest sens ei creează un tip de lirism care acționează asupra ascultătorului. Akmeismul, dimpotrivă, solicită receptarea privitorului, ocolește latura eufonică a versului, dorește să readucă în prim plan raționalul din cuvânt. În loc de poezia corespondențelor, a aluziilor, a inefabilului, o poezie care să aibă efect asupra minții și ochiului – liniile devin clare, pictura imaginii se apropie de maniera graficii, iar construcția poeziei ne amintește de arhitectură. De altfel, imaginile legate de arhitectură sunt frecvent întâlnite la Ahmatova, Gumiliov și mai ales la Mandelștam, care avea un

adevărat cult pentru arhitectura antică și medievală și o considera o superartă, așa cum consideră simbolistii muzica.

Se schimbă deci materialul din care se plămădește poezia. Dacă Verlaine, afirmând supremația muzicii adăuga: „Pas la couleur, rien que la nuance”, „pictura” lui Gumiliov nu apelează la nuanțe, ci la culori primare – roșu, negru, alb, albastru, verde – aplicate într-o tușă densă, a cărei materialitate este intens simțită. Totul este palpabil, are relief în imaginile gumilioviene, care au ceva vădit sculptural, chipurile sunt modelate din marmură, porțelan sau metal:

Лишь чёрный бархат, на котором
Забут сияющий алмаз,
Сумею я сравнить со взором
Её почти поющих глаз.

Её фарфоровое тело
Томит неясной белизной
Как лепесток сирени белой
Под умирающей луной.

Albul de porțelan al trupului pe fundalul de catifea neagră creează în versurile de mai sus un efect de un rafinament manierist. În poezia *Arta* Gumiliov asociază explicit arta cuvântului cu arta sculptorului, mai ales din punctul de vedere al perenității, ca valori nemuritoare:

Создание тем прекрасней,
 Чем взятый материал
 Бесстрастней –
 Стих, мрамор иль металл (...).

Скульптор, не мне покорной
 И вялой глины ком,
 Упорно
 Мечтая о другом (...).

И сами боги тленны,
 Но стих не кончит петь
 Надменный
 Властительней, чем медь.

Чеканить, гнить, бороться

И зыбкий сон мечты

Вольётся

В бессмертные черты.

Aşa cum indică însuşi autorul, respectiva poezie îl are ca sursă de inspiraţie pe Théophile Gauthier. Versul „бесстрастней” este cuvânt-cheie pentru o anume stare de spirit, pentru arborarea unei atitudini chiar polmice din partea unei întregi generaţii de tineri poeţi, care aderaseră la akmeism – această „impasibilitate” declarată înseamnă în planul poeziei o sărăcire a elementului liric, a universului afectiv şi o orientare spre un empirism psihologic în detrimentul exprimării unei bogăţii şi complexităţi de trăiri sufleteşti.

Dacă ne referim la marii poeţi care au aderat la această orientare estetică – Mandelştam, Ahmatova, Gumiliov – trebuie să precizăm că la nici unul dintre ei nu vom întâlni transpuse în stare pură principiile susţinute programatic.

În ceea ce-l priveşte pe Gumiliov, căutările lui în domeniul cuvântului poetic, studiarea a ceea ce s-ar putea numi

„anatomia versului” l-au condus pe un alt drum decât cel simbolist, spre readucerea poeziei din sferele celeste în cele telurice, iar lumea creațiilor sale, așa cum am mai spus, capătă materialitate, corporalitate. Dar drumul este lung. Un recenzent la cartea *Flori romantice* apărută în 1908 la Paris nota – „Domnul Gumiliov nu s-a găsit încă pe sine, nu și-a identificat maniera, domeniul, versul său.” Briusov o considera o carte de ucenicie. Până la „găsirea de sine” au mai fost încă și alte tomuri de poezii, dar încă de pe acum se anunță un tip de lirică, putem spune, care-l caracterizează – lirica așa-zis „obiectivă”. Tot referitor la *Florile romantice* citim într-o recenzie din acea vreme: „Și totuși, nu există în aceste versuri lirică adevărată, muzica adevărată a poeziei, pe care o alcătuiesc și în care se contopesc nu numai cuvintele, rime și măsuri, dar înseși ideile, imaginile și dispozițiile sufletești. Uneori mi se pare că Domnul Gumiliov este mai mult epic decât liric” (13). Ultima remarcă este într-adevăr caracteristică pentru Gumiliov – în toată creația sa întâlnim această înclinație spre epic.

„Gumiliov, într-un anume sens, era epic – nu numai pentru că, începând cu primele cărți, apela cu plăcere la

narațiune, la legende și balade, care sunt destul de numeroase, atât în *Calea conchistadorului*, cât și în *Flori romantice*, dar se vede acest lucru în însăși maniera de prezentare a lumii obiectelor, de cele mai multe ori fără să apeleze la „persoana întâi”, fără nici un element de confesiune lirică ș.a.m.d.” (14).

Caracteristică și pentru evoluția ulterioară a poetului este descrierea sufletului ca un univers lipsit de orice aureolă de tărâm inexplorabil, asemenea lumii exterioare, prin semne poetice care-i conferă chiar obiectualitatea spațiilor exotice preferate, așa cum vedem și în poezia *Grădinile sufletului*:

Сады моей души всегда узорны
В них ветры так свежи и тиховаты,
В них золотой песок и мрамор чёрный,
Глубокие, прозрачные бассейны.

Растенья в них, как сны, необычайны,
Как воды утром, розовеют птицы,
И – кто поймёт намёк стариной тайны?
В них девушка в венке великой жрицы.

Există deja în această primă carte acele trăsături contradictorii care vor fi caracteristice pentru opera sa luată în ansamblu. Pe de o parte dorința de a zugrăvi o lume materială, obișnuită, pământească, iar pe de altă parte vraja unor lumi exotice mereu evocate în versurile sale. Îl interesează acea forță a lumii care era oarecum îndepărtată și spiritualicește străină europeanului. Pentru că versurile sale „exotice” ne conduc pe alte spații, departe de continentul nostru –, Africa, India, Indochina, China etc. Reminiscente din alte texte culturale sunt deosebit de numeroase – ele se referă nu numai la alte areale spirituale, dar și la alte epoci, alte timpuri – Antichitate, Ev Mediu etc., pe care le aduce, le încorporează în contemporaneitate. La el planurile temporale se întrepătrund, se suprapun cu naturalețe:

Я закрыл „Илиаду” и сел у окна.

На губах трепетало последнее слово.

Что-то ярко светило-фонарь иль луна,

И медлительно двигалась тень часового.

Я так часто бросал испытующий взор
 И так много встречал отвечающих взоров,
 Одиссеев во мгле пароходных контор,
 Агамемнонов между трактирных маркеров.

Так, в далёкой Сибири, где плачет пурга,
 Застывает в серебряных льдах мастодонты,
 Их глухая тоска там колышет снега,
 Красной кровью – ведь их – зажжены горизонты.

Cum reiese din această poezie intitulată *Contemporaneitate* (din ciclul *Cer străin*) noțiunea de prezent este atotcuprinzătoare, ea este încărcată spiritual de secole de cultură. Din acest punct de vedere o putem compara cu viziunea lui O. Mandelștam. Relațiile spațial-temporale în contextul poeziei lui Mandelștam reprezintă în primul rând semne ale orientării istorico-culturale, ale dorinței de a crea un fel de „paradigmă a culturii”, în sensul că fiecare text „include în mod potențial o mare cantitate de cunoștințe și reprezentări despre etapa respectivă a dezvoltării umanității” și sugerează

posibilitatea de a stabili conexiuni firești între diferite epoci culturale ale trecutului și epoca modernă. Diversele semne istorico-culturale alcătuiesc un asemenea câmp semantic, în care tot ce a creat omul în diferite timpuri și spații se află într-o interacțiune armonioasă.

Ca să folosim o sintagmă a lui Gumiliov, totul se află sub același „soare al spiritului”, „soare al spiritului care nu apune niciodată”, cum spune el. Tocmai dialogul între culturi dă un sens vieții. Umanitatea înseamnă tot ce s-a acumulat în literatură și artă. Gumiliov călătorește prin cele mai diverse texte culturale – literatura antică, Biblia, Coranul, epopeea *Ghilgames*, lirica persană, poezia chineză, arta africană, arhitectura și arta italiană, ne trimite la Homer, Dante, Goethe, Shakespeare etc. Ce-l atrage pe Gumiliov spre țărâmurile îndepărtate, prin ce îl fascinează călătoriile pe mări și oceane? Așa cum am mai spus este și un mod de evadare, dar este mai ales o încercare a destinului. Mărturisirea din poezia *Din nou marea*, în care marea îl cheamă mereu în lumi străine, dar, în același timp, cunoscute *pentru a se întâlni cu un alt destin*, este grăitoare în acest sens:

Вот и я выхожу из дома
Повстречаться с иной судьбой,
 Целый мир, чужой и знакомый,
 Породиться готов со мной:
 Берегов изгибы, изломы,
 И вода, и ветер морской.

Солнце духа, ах, беззакатно.
 Не земля его побороть.
 Никогда не вернусь обратно,
 Усмирю усталую плоть,
 Если лето благоприятно,
 Если любит меня господь (subl. de noi – A. D.)

Pe Gumiliov îl caracterizează o anume teatralitate, el miza, precum actorul, pe efectul produs de cuvintele și gesturile sale.

„Era o apariție stranie – își deapănă amintirile c poetă contemporană cu el. Avea ceva teatral, dacă nu chiar ocult, sau mai curând era apariția unei ființe de pe altă planetă” (15).

Adeseori îi place să arboreze în versurile sale poza de neînfricat luptător, întâlnim la el un adevărat cult al riscului, care, conform opiniei unui cercetător al creației sale, capătă semnificația unei concepții de viață, socotită „o arenă a luptei și a riscului” (16). Imaginea gladiatorului este evocată de poet cu admirația pentru omul care-și pune viața pe o carte, care-și câștigă viața cu prețul unui curaj ieșit din comun:

Консул добр: на арене кровавой
Третий день не кончаются игры
И совсем обезумели тигры,
Дышат древнею злобой удава (...).
Как хотели мы этого часа!
Ждали битвы, мы знали он смелый.
Бейте, звери, горячее тело,
Рвите, звери, кровавое мясо!

Но прижавшись к перилам дубовым,
Вдруг завыл он, спокойный и хмурый,
И согласным ответили рёвом

И медведи, и волки, и тигры.

Распластались покорно удава,

И упали слоны на колени,

Ожидая его повелений

Поднимали свой хобот удавый.

Poezia este intitulată sugestiv *Jocuri*, viața poate fi un joc riscant, eroul care-l fascinează pe Gumiliov nu se teme de nimic, curajul său învinge pericole neverosimile, este un adevărat vrăjitor în arenă – Ведь голодные тигры лизали/ Колдуну запыленные ноги.

Printre numeroasele măști pe care și le-a creat Gumiliov este, iată, și aceasta de gladiator și vrăjitor. Cei care l-au cunoscut povestesc despre aerul enigmatic și fascinant pe care-l emana poetul. Irina Odoevțeva surprinde cu sensibilitatea sa feminină aceasta vrajă:

„El continua să vorbească mut și solemn. Eu continuam să-l privesc fără să-mi iau nici o clipă ochii de la el.

Înțeleg acum că Anna Ahmatova despre el, tocmai despre el scrisese versurile:

И загадочных, тёмных ликов,
На меня поглядели очи...

Doar i-a fost soție. Fusese îndrăgostită de el. Și iată, eu văd acum un alt Gumiliov. Chiar dacă nu e frumos, e fermecător. Are într-adevăr un chip de icoană – plat ca în icoanele străvechi, cu o privire la fel de enigmatică și ambiguă” (17).

Pentru el prezintă interes existența pe muchie de cuțit, la granița dintre viață și moarte. În poezia *Pe drum* (este vorba de drumul vieții) imaginea morții se confundă cu momentul când s-a scurs timpul de joc:

Кончено время игры,
Дважды цветам не цвести.
Тень от гигантской горы
Пала на нашем пути.

Область унынья и слёз –
 Скалы с обеих сторон
 И оголенный утёс,
 Где распростёрся дракон.

Острый хребет его крут,
 Вдох его – огненный смерч.
 Люди его назовут
 Сумрачным именем „Смерть”.

Viața ca joc al hazardului este unul din motivele frecvent întâlnite în lirica gumilioviană. Finalul poeziei *Bătrânul conchistador* este construit pe aceeași idee a morții ca deznodământ al jocului de-a riscul:

Как всегда, был дерзок и спокоен
 И не знал ни ужаса, ни злости,
 Смерть пришла, и предложил ей войн
 Поиграть в изломанные кости.

Omul este un actor în teatrul vieții, al cărui regizor este însuși dumnezeu. În poezia *Teatrul* cele două personaje, care exprimă ideea de destin – Cain și Hamlet, nu pot decât să acționeze la indicațiile regizorilor cerești. „Noi toți suntem niște actori caraghioși în teatrul lui dumnezeu” – declară cu rezonanță aforistică autorul în poezia de care aminteam:

Все мы, святые и воры,
Из алтаря и острога
Все мы – смешные актёры
В театре господ бога.

Suprindem aici un ton ironic și, în fond, eroii tragici, de care pomeneam, sunt oarecum parodiați, devin parcă personaje de teatru de marionetă. Ipostazele sunt apropiate de formulele dramaturgice ale lui Blok în *Trandafirul și crucea* sau în *Teatrul de bălci*, în care este ironizat „jargonul” mistic.

Motivul măștii este frecvent întâlnit în poezia modernistă rusă, de cele mai multe ori cu accente dramatice. Apărut la

începutul operei lui Gumiliov doar ca un artificiu exterior, ca o reminiscență simbolistă, ca în versurile din poezia *Bal mascat*:

В глухих коридорах и залах пустынных
 Сегодня собрались весёлые маски,
 Сегодня в увитых цветами гостиных
 Прошли ураганом безумные пляски.

devine treptat un element relevant pentru factura eroului liric gumiliovian, care apare sub o multitudine de măști. Faptul se poate interpreta ca o modalitate de autoafirmare a propriei individualități. Cea mai timpurie mască este cea a conchistadorului, care a fost uneori tălmăcita tendențios în critică, identificându-l total pe poet cu acest personaj, care apare, ce-i drept, destul de frecvent și în lirica ce a urmat anilor de ucenicie. Așa cum remarcă pe bună dreptate un exeget al poeziei sale, „Gumiliov considera, probabil, poezia *Sunt un conchistador în armură de fier* drept programatică. În ea se poate găsi într-adevăr ceva esențial și personal, ceea ce a rămas pentru totdeauna în lirica sa: ce descoperă el aici, oricât ar părea

de ciudat, este MASCA, în cazul de față masca unui conchistador – trufaș, invulnerabil și neînfricat cuceritor al spațiilor îndepărtate (...).

Masca de conchistador a fost încercarea de a se afirma pe sine cu orice preț și nu numai de a se afirma, dar și de a-și crea un chip, în pofida unor date care nu erau în favoarea sa” (18).

Pe timp ce trece măștile sale se diversifică. Se naște întrebarea – de ce acest „cameleonism” al eroului său liric. Una din explicații ar fi încercarea de a nu-și etala trăirile sale interioare, cum notează un critic, „dorea cu orice preț să-și ascundă universul său intim în spatele unei lumi obiective pitorești, în spatele plasticității ei, al decorului – în spatele măștii” (19).

El este europeanul care se pomenește într-un decor exotic din alte spații ale planetei, își arborează un chip adecvat locului respectiv. În *Cântecele abisiniene* poartă masca abisinianului, devine egiptean în Egipt sau șeic în Turcia, este eroul miniaturilor persane sau însuși Ulise cutreierând mările și enumerarea poate continua. Este, cum spuneam, un rătăcitor nu

numai prin spații, dar și în timpuri. Acest „fiu rătăcitor” (se vede la un moment dat și în această ipostază) apelează la o suită de măști în dorința de „obiectivare” a liricii sale.

Cum am mai observat, V. Jirmunski îi reproșează lui Gumiliov (în 1916, când poetul încă nu scrisese cele mai bune opere ale sale) sărăcia emoțiilor și a rezonanțelor muzicale: „el vorbește rar despre trăirile intime (...). Pentru exprimarea stărilor sale de spirit creează o lume obiectivă de imagini vizuale, tensionate și expresive, introduce în versurile sale elementul narativ și le conferă un caracter semiepic – o formă de baladă. Căutările imaginilor și formelor corespunzătoare receptării de către el a lumii, prin forță și expresivitate, îl atrag pe Gumiliov în zugrăvirea unor țări exotice, unde în viziuni pitorești și pestrițe găsește o întruchipare vizuală, obiectivă a visului său” (20).

Această „sărăcie a emoțiilor” de care vorbește Jirmunski era de fapt declarată de poet, după cum am văzut și în manifestul său estetic, polemizând, desigur, cu simbolistii poezia din volumul *Cer străin*, intitulată *Arta*, am văzut

ridica la rangul de crez poetic impasibilitatea, răceala de marmură și metal.

Și totuși, chiar ciclul *Cer străin* este complex și contradictoriu. Căci, în pofida afirmațiilor transante și categorice din poezia citată, chiar în plină perioadă de afirmare akmeistă este mânat de stihii contrastante. Ciclul cuprinde – în structura lui principiul romantic al antitezelor – cer-pământ, bine-rău etc. Lumea apare pendulând între forțe pătrunse de ambiguitate. Simțim printre rânduri un suflu de tragism, care spulberă imaginea binecunoscutului căpitan neînfricat, navigând pe mările și oceanele vieții, fără a fi învins de intemperii.

Universul afectiv este dominat de sentimentul însingurării, oscilează chiar ca un erou romantic între pasiunea pământească și taina cerească, cum se exprimă în poezia *Doi trandafiri*:

Перед воротами Едена

Две розы пышно расцвели,

Но роза – страстности эмблемы,

А страстность – детище земли (...).

И обе на Пороге Знания...

Ужель всевышний так судил

И тайну страстного сгорания

К небесным тайнам приобщил.

Nu e întâmplătoare apariția în acest text a cuvântului „pătimaș”, destul de rar întâlnit în lirica sa, pentru că dualismul eroului liric este evident – el se zbate între ipostaza de cărmaci, care-și conduce corabia cu siguranță și curaj:

И загорелый кормчий ловок,

Дыша волной растущей мглы.

И – от натянутых верёвок –

Бодрящим запахом смолы.

și un ins romantic ros de îndoială (vezi poezia *Îndoiala*) și însingurat:

Вот я один в вечерний тихий час,

Я буду думать лишь о вас, о вас.

Возьмусь за книгу, но прочту „она”

И вновь душа пьяна и смятена!

Îndoiala se întinde și asupra a ceea ce ieri părea o certitudine – omul e liber ca pasărea. Da, dar uneori e asemenea unei libertăți de șoim în închisoare, sau, așa cum spune el, nu fără ironie, simbolul vieții nu este nici poetul, nici luptătorul. Această tristă ironie o întâlnim în poezia *Viața*:

С тусклым взором, с мёртвым сердцем в море

броситься со скалы,

В час, когда, как знамя, в небе дымно-розовая заря,

Иль в темнице стать свободным, как свободны

одни орлы,

Иль найти покой нежданный в дымной хижине

дикаря!

Da, я понял. Символ жизни – не поэт, что творит

слова,

И не воин с твёрдым сердцем, не работник

ведущий и луг,

С иронической усмешкой царь-ребёнок на шкуре

льва

Забывающий игрушки между белых усталых рук.

Faima de caracter exotic a operei lui Gumiliov vine mai ales de la tema africană (în Africa el a călătorit de patru ori), deşi, cum am mai arătat, întâlnim la el şi alte „teme exotice” – India, China etc. Scrisă în 1918 (apărută în 1921) cartea sa *Cortul* cuprinde renumitul ciclu african, care se eliberează deja de „caracterul geografic” preponderent anterior şi reprezintă mai ales un moment biografic al poetului. În poezia *Introducere* este relevat faptul că evocarea Africii devine c parte din viaţa intimă. Versurile capătă o tonalitate pe care nu am mai întâlnit-o în lirica sa, continentul negru devine „Africa mea”:

Оглушённая ревом и топотом,

Облечённая в пламя и дымы,

О тебе, моя Африка, шёпотом

В небесах говорят серафимы.

И твоё раскрывая Евангелие,
Повесть жизни ужасной и чудной,
О неопытном думают ангеле,
Что приставлен к тебе, безрассудной (...).

Дай за это дорогу, мне торную,
Там, где нету пути человеку,
Дай назвать моим именем чёрную,
До сих пор неоткрытую реку.

И последняя милость, с которою
Отойду я в селеньях святого, –
Дай скончаться под той сикоморою,
Где с Христом отдыхала Мария.

În locul unor note de expediție, clipele trăite sunt evocate cu toată încărcătura de emoții, care sunt lăsate să izbucnească liber:

Сердце билось, смертно тоскуя,
 Целый день я бродил в тоске,
 И мне снилось ночью: плыву я
 По такой-то большой реке.

Ca și în strofa de mai sus, pronumele „eu” devine centrul în jurul căruia se construiește structura poetică și conferă chiar o anume rezonanță melodică, ceea ce nu mai întâlnisem anterior.

И вздыхал я, зачем плыву я,
 Не останусь я здесь зачем:
 Неужели и здесь не спою я
 Самых лучших моих поэм?

Amintiri, întâmplări cu amănutele care l-au impresionat și i-au marcat clipele, întâlnim în poezii ca *Pădurea ecuatorială*, *Niger*, *Galla*, *Abisinia*, conducându-l spre stări de reverie:

Как любил я бродить по таким же дорогам,
 Видеть вечером звёзды, как крупный горох,
 Выбегать на холмы козлом длинноногим,
 На ночлег зарывается в седеющий мох!

Cum am mai relevat, Gumiliov tindea de obicei să păstreze o anume distanță între „eu” și vers. Ce l-a făcut să încalce această regulă? O cauză ar putea fi aflată în dedicația volumului *Cortul*, editat la Sevastopol: „În memoria prietenului meu care m-a însoțit în peregrinările mele africane, Nikolai Leonodovici Svercikov”, dedicație căreia nu i s-a acordat prea multă atenție de către critici.

Se știe că Gumiliov nu era prea darnic în dedicații, dar atunci când le scria, le trata cu multă seriozitate, ca de altfel tot ce făcea. În acest caz, selectând și definitivându-și versurile scrise în 1918, a construit din ele, am putea spune, un monument închinat tovarășului său de drum din ultima călătorie abisiniană, un om drag și apropiat, a cărui moarte tragică a suportat-o greu, mai ales că îi era rudă – nepot, fiul surorii sale (21).

Schimbările pe care le constatăm în factura eroului liric în ciclul respectiv sunt notabile dar nu spectaculoase. Adevărata revelație este ultimul volum, scris în 1921 (și apărut în august 1921, deci când poetul încă mai era în viață) – *Coloana de foc*, care-l face pe Viaceslav Vs. Ivanov să afirme despre acest moment al destinului artistic gumiliovian: „el se aseamănă cu explozia unei stele înainte de a se distruge, care se aprinde deodată și-și trimite șuvoiul de lumină în spațiul care o înconjoară” (22).

Toți cei care au scris despre acest ultim volum al poetului l-au considerat cea mai bună carte a lui. Unul din recenzenți, surprinzând traiectoria scriitorului spre atingerea măiestriei, scrie despre „perfectiunea formei, înăgia cuvintelor, stăpânirea despotică a versului”. Dar trebuie adăugate și schimbările în însăși structura și tonalitatea eului liric, adâncimea reflecțiilor filozofice. Unul din izvoarele filozofice ale acestui ciclu poate fi căutat în proza din Vechiul Testament, de unde provine și sintagma din titlu: „În coloana de nori tu i-ai condus ziua și în coloana de foc – noaptea, ca să le luminezi calea, pe care s-o străbată” (23).

De altfel, dialogul cu textele biblice începe încă de la deschiderea ciclului în poezia *Memorie*, unde apar drumețul (Christos), leul și vulturul – simbolurile evangheliștilor Marcu și Ioan, iar poetul se închipuie arhitectul Templului ce se înalță în ceață, întru slava Tatălui pe pământ și în ceruri.

Cosmicitatea imaginilor este atât de diferită de starea de spirit pe care o afirmău programele akmeiste, încât ne face să ne gândim din nou la poezia simbolistă. Nu este doar fiorul planetar, ci mai ales taina credinței în dumnezeirea atotputernică. Rationalismul gumiliovian se spulberă, el evocă nu numai cele văzute, dar și cele necunoscute nouă, oamenilor, lucruri pe care altădată le nega categoric, avem aici strigătul de durere al sufletului. „Noi ne schimbăm sufletele și nu trupurile,” – spune poetul:

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо; но всё пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла летящего к нему.

Крикнул я... но разве кто поможет,
 Чтоб моя душа не умерла?
 Только змеи сбрасывают кожи,
 Мы меняем души, не тела.

Înfiorarea pe care i-o aduce gândul morții este și mai profund exprimată în *Tramvaiul care s-a rătăcit*, una din cele mai zguduitoare poezii ale lui Gumiliov. Întâlnim aici o cu totul altă perspectivă a spațiului și timpului, despre care, cu ascuțimea sensibilității sale, Marina Tsvetaeva scria: «sentimentele tânărului Gumiliov-măitre s-au spulberat „sub roțile” *Tramvaiului* său. Sub aceste roți, ca în știința sau în arta veacului nostru, se distrug toate reprezentările obișnuite despre geografie și cronologie» (24).

În primul rând, avem aici o dislocare și o învecinare a acelor spații îndepărtate, pe care le-a străbătut de-a lungul anilor, într-o sinteză spațială, pe care numai cuvântul poetic este în stare s-o realizeze:

Солнце останавливалось словом,
Словом разрушали города.

Cuvântul poetic, asemenea Logosului, este făcător de lume. Citatul biblic este prezent și în poezia *Cuvântul*, amintind de cuvintele din Evanghelia după Ioan – „La început a fost Cuvântul. Cuvântul era al lui Dumnezeu, Cuvântul este Dumnezeu”:

Но забыли мы, что сияние
Только слов средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это бог.

Dar să ne întoarcem la poezia *Tramvaiul s-a rătăcit*, în care, cum spuneam, întâlnim o imagine spațială concordantă cu ideea poetică – tramvaiul străbate podurile de pe Neva, Nil și Sena, face stație la Beirut și în India Spiritului (25). Întrebarea plină de nelinistă: „Unde sunt? Este atât de întuneric și atât de răscolitor” – este de fapt o reflecție asupra destinului său în

contextul unei epoci din istoria Rusiei. Ideea rătăcirii drumului îl preocupa și în versurile scrise cu mulți ani în urmă (1916):

И понял, что я заблудился навеки
 В слепых переходах пространств и времён,
 А где-то струятся родимые реки,
 К которым мне путь навсегда запрещён. (subl. de
 noi – A. D.)

Tema destinului răsunase cu multă expresivitate și în ciclul *Focul*, din care am extras versurile de mai sus. Anii tulburi ai Rusiei, „epoca” nefastă a lui Rasputin (vezi poezia *Mujicii*; 26), schimbările ce le presimțea, îl fac să mediteze și la propria soartă. Rătăcitor prin „coridoarele spațiilor și timpurilor” (cum sună o variantă a versului din strofa de mai sus) *Tramvaiul* ne poartă într-un univers de coșmar, imaginile se succed într-o insolită temporalitate – epocile se amestecă, trecutul pare mai viu decât prezentul („călărețul de aramă” se pune în mișcare, eroina din romanul pușkinian *Fata căpitanului* devine un personaj real, oamenii și umbrele lor așteaptă la

portile „grădinii zoologice planetare”). Și peste toate acestea domină efectul unei metafore, care reprezintă previziunea propriei morți:

Вывеска... кровью налитые буквы
Глясят: „Зеленная”, – знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мёртвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Оно летало вместе с другими
Здесь, в ящике, скользком, на самом дне.

Ideea morții îl obseda de mai mulți ani și mai căpătase forma aceasta coșmarească. Imaginea propriului cap tăiat de un călău o întâlnim într-o povestire scrisă în 1916 – *Vânătoarea africană* (din *Jurnanul de călătorie*): „Noaptea am visat că din cauza participării la o lovitură de palat din Abisinia mi s-a tăiat

capul și eu, cu sângele șiroind, aplaudam priceperea călăului și mă bucuram cât este toul de simplu și că nu doare deloc” (27).

Acest vis sinistru prefigurează cu o mistică forță de profetie nu numai condamnarea sa la moarte din anul 1921, dar chiar și cauza învinuirii – așa-zisa participare la un complot politic. Anna Ahmatova, care, evident, l-a cunoscut foarte bine, mărturisea: „Un vizionar și un profet. El și-a prevestit moartea în detalii, chiar și iarba de toamnă...” (28).

Gumiliov nu numai că își scrutase destinul, dar, ca un veritabil luptător pe arena vieții, era pregătit sufletește pentru ultimul pas.

Chiar dacă auzim în opera sa și vocea unui suflet zbuciumnat, și uneori lasă să-i cadă „masca” de personaj rece și calculat, de luptător neînfricat, recunoscând la „jumătatea drumului vieții”, așa cum considera a fi vârsta de 35 de ani:

Я не прожил, я протомился

Половину жизни земной.

să-și exprime regretul și amărăciunea că „viața nu i-a reușit”:

Я молод был, был жаден и уверен,
 Но дух земли молчал, высокомерен...
 ... Я знаю, жизнь не удалась.

să caute dragostea ca pe un vis romantic cu accente tragice:

И ты ушла, в простом и томном платье,
 Похожая на древнее „Распятие”.

să exploreze „grădinile solare”, Gumiliov rămâne un creator de poezie structural clasică.

Ideile estetice cu care se lansa Gumiliov ca teoretician al poeziei le putem compara cu ceea ce afirma Jirmunski în legătură cu diferențele între poetul clasic și cel romantic:

«Poetul clasic își pune o sarcină obiectivă: să creeze o operă de artă frumoasă, finită și perfectă, un univers în sine, care se subordonează propriilor legi. Ca arhitect iscusit el construiește o clădire; este important ca această clădire să se sprijine pe legile echilibrului; dacă clădirea s-a consolidat pe baza legilor echilibrului artistic, scopul poetului este atins, el a

creat o operă de artă, frumoasă și perfectă. Poetul clasic ia în calcul doar calitățile materialului de care se folosește și aceea lege artistică după care se așează materialul acesta. Momentul subiectiv nu se include în asemenea concepție: ce treabă avem cu „personalitatea” și cu „psihologia” arhitectului, când noi îi privim clădirea minunată pe care a creat-o» (29). Și în legătură cu ideea pe care am întâlnit-o și la Gumiliov, că o creație artistică poate fi asemuită cu un obiect creat de un talentat meseriaș, Jirmunski nota: «Poetul clasic este un maestru în atelierul său. Artă pentru el este un „sfânt meșteșug”. El știe și iubeste latura tehnică a muncii sale, el stăpânește materialul și se subordonează cu plăcere legilor sale, ca unor condiții necesare pentru atingerea perfecțiunii artistice» (30).

Această aspirație de a pătrunde în secretele „meseriei” poetice o întâlnim de timpuriu la Gumiliov. Înainte de a deveni teoreticianul akmeismului în 1913, el înființa în 1911 o grupare care se intitula sugestiv „Atelierul Poetilor”, după ce în 1909, concomitent cu colaborarea sa la revista „Apollo”, se număra și printre colaboratorii activi ai așa-numitei Academii a Versului. După cum sugerează înseși denumirile, aceste instituții artistice

erau o replică la viziunea simbolistă asupra creației, respectivele comuniuni artistice *fînd* menite să slujească perfecționării meșteșugului poetic. „Opera creației artistice era privită ca un lucru sau un obiect, produs, realizat după legile și procedeele unei anumite tehnologii” (31).

Gumiliov își menține pe tot parcursul creației sale preocuparea pentru perfecționarea tehnicii poetice și se poate spune că atinge performanțe de bijutier în cizelarea versului, își slefuieste stilul până la conciziuni aforistice, epigramatice. Principalul material al „clădirii sale poetice”, „cuvântul se naște în chinuri și torturi”, cum spunea el.

„El a fost înțelept ca Marele Șarpe al lircii sale. El a și fost Marele Șarpe al poeziei ruse. Nu șarpele acela, un izvor al răului din biblie – ci cel preistoric, anterior potopului, care în toate cosmogoniile susține pământul. El a avut multe chipuri, dar nu s-a risipit, ci a rămas unitar. Această unitate o constată fiecare dintre noi. Și mult timp îl vom mai descoperi prin lecturile noastre. Pentru că din toți Gumiliovii – Gumiliov conchistadorul, Gumiliov ofițerul, Gumiliov exoticul, Gumiliov ortodoxul – cel mai puțin citit până acum este cel care așteaptă

să fie citit” (32). Sintetizatoare aceste cuvinte, aceste formule emise de unul din exegeții poetului.

Desigur, ca în cazul oricărei mai poezii interpretările pot fi diverse și ele se vor multiplica în viitor, căci mai rămân multe de citit în opera lui Gumiliov. De altfel, el se adresa cititorului într-o poezie intitulată *Cititorii mei*, încercând să-și definească singur profilul său poetic, sintetizându-și în câteva versuri universul liric:

Я не оскорбляю их неврастением,
 Не унижаю душевной теплотой,
 Не надоедаю многозначительными намёками
 На содержимое выеданного яйца,
 Но когда рокруг свищут пули,
 Когда волны ломают борта,
 Я учу их, как не бояться,
 Не бояться и делать, что надо.
 И когда женщина с прекрасным лицом,
 Единственно дорогим во вселенной,
 Скажет: „Я не люблю вас”, –

Я учу их, как улыбнуться,
 И уйти, и не возвращаться больше.
 А когда придёт их последний час,
 Ровный, красный туман застелет взоры,
 Я поучу их сразу припомнить
 Всю жестокую, милую жизнь, -
 Всю родную, странную землю
 И, представ пред ликом бога
 С простыми и мудрыми словами,
 Ждать спокойно его суда.

NOTE ȘI COMENTARII

1. V. M. Jirmunski, *Преодолевшие символизм*, în vol. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Leningrad, 1977, p. 130.

2. Cităm din articolul lui Boris Evseev, *Самый непрочитанный поэт*, în „Литературная газета”. 20 noiembrie, 1995, p. 6

3. Innokenti Annenski (1855-1909) – poet, dramaturg, critic literar și pedagog. Mai puțin cunoscut în timpul vieții ca poet, el este astăzi considerat unul din cei mai de seamă poeți ruși moderni. Apariție singulară în cadrul simbolismului (mai apropiat decât ceilalți simbolști ruși de simbolismul francez), Annenski a exercitat o înrâurire considerabilă asupra dezvoltării poeziei postsimboliste. În creația lui s-au intersectat în mod paradoxal, alături de spiritul simbolist, tendințe impresioniste presimboliste cu concretismul și obiectualitatea ce prevesteau apariția unor mari poeți legați de orientări estetice postsimboliste – Nikolai Gumiliov, Anna Ahmatova, Osip Mandelștam, Boris Pasternak ș.a.

4. *Apud* A. I. Pavlovski, *N. Gumiliov*, în vol. N. Gumiliov, *Стихотворения и поэмы*, Leningrad, 1988, p. 11.

5. *Idem*, p. 64.

6. *Apud* V. Karpov, *N. S. Gumiliov*, în *vol. cit.*, p. 67.

7. Dovada că acolo unde riscul era mai mare Gumiliov se simțea în elementul său, că îi plăcea că forțeze, cum se spune, mâna destinului, este și un duel, pe care l-a provocat între el și poetul Voloșin. Despre acest moment din viața lui se povesteste:

„În 1909 la Petersburg a avut loc o ceartă între Gumiliov și poetul Maksimilian Voloșin. Discordia dintre ei s-a dovedit atât de acută, că ea s-a soldat cu un duel, deși pricina era minoră; până la această ceartă Gumiliov și Voloșin erau amici, iar în ziua duelului ei veniseră în atelierul pictorului A. I. Golovin, fără să bănuiască măcar că vor pleca de aici inamici. Cearta avu loc în prezența lui Blok, Șaliapin, A. Tolstoi și a altor martori. Gumiliov fixă înainte de duel distanța de 5 metri. Secundantul reuși cu greu să-l convingă ca distanța să fie de 15 metri. Cum era de așteptat, secundanții încercară înainte de duel să-i convingă să se împace. Gumiliov replică scurt: „Am venit să mă bat, nu să mă împac”. Secundantul A. N. Tolstoi începu să numere: „Unu, doi, trei!”. Gumiliov trase, dar nu nimeri – ori eșuă, ori nu vru să nimerească. Împușcătura de răspuns întârzia, pistolul lui Voloșin nu luă foc. „Să tragă a doua oară”

– comandă Gumiliov. Voloșin ridică pistolul. Ținti. Dar nici de data aceasta nu luă foc! „Să iragă a treia oară!” – ceru Gumiliov. Secundanții nu-~~y~~ dădură acordul pentru a treia împușcătură, hotărând că în felul acesta se va încălca nepermis regulamentul. Gumiliov își ridică șuba și se îndreptă în tăcere spre automobil” (v. V. Karpov, *op. cit.*, p. 69).

P.S. Maksimilian Voloșin (1877-1932) – poet, critic literar, pictor.

Ca poet a fost la început apropiat de poezii simbolști, pentru ca apoi să împărtășească ideile postsimboliste atât în literatură, cât și în pictură. Împărtășea în acest sens orientările estetice ale pictorilor Burliuk, Goncharova, Larionov, grupați în societatea artistică „Valetul de caro”. În poezie este un virtuoz al formei și al unor opere scrise pentru „minte”, cu reflecții filozofice și într-un stil pretentios, de un livresc caracteristic.

8. G. A. Terehov. *Возвращаясь к дому Н. С. Гумилёва*, în vol. *Русская литература XX века*, Moscova-Smolensk, 1995, p. 151.

9. Lidia Ghinzburg. *О лирике*, Leningrad, 1974, p. 332.

10. V. Jirmunski, *op. cit.*, p. 109.

11. À propos de concepția clară de care vorbește Gumiliov, unii au propus chiar denumirea de clarism. În articolul său *Despre minunata claritate*, care a exercitat o anume înrâurire asupra tinerilor poeți, M. Kuzmin scria: „Chiar dacă sufletul nostru este integru sau sfâșiat, vă implor, fiți logici – să-mi fie iertat acest strigăt al inimii! – logici în intenție, în construcția operei, în sintaxă... fiți un artist arhitect atât în ce privește amănuntele, cât și întregul... în povestire să povestiți, în dramă să existe acțiune, lirica păstrați-o pentru versuri, iubiți cuvântul. fiți economi în mijloace ca Flaubert și zgârciți în cuvinte. precisi și adevărați și veți găsi secretul admirabilului obiect – *minunata claritate*, pe care aș numi-o clarism” (cităm după V. Jirmunski, *op. cit.*, p. 109).

P.S. Mihail Kuzmin (1872-1936) – poet, prozator, critic literar și compozitor.

Lumea obiectelor reprezintă în lirica lui Kuzmin nu o sferă marginală, ci este demnă de a i se acorda o atenție egală ca și omului. Scrie o lirică nemetaforică, în care accentul cade pe concretetea cuvântului, eliberat de sensuri alegorice. Cuvintele sunt alăturate ca părțile ale unui mozaic atingând,

cum scria Gumiliov, „o minunată suplete a întregului prin libera varietate a părților”.

12. N. S. Gumiliov, *Наследие символизма и акмеизма*, în vol. *Русская литература XX века*, p. 141-142.

13. *Apud* A. Pavlovski, în vol. deja amintit, p. 14.

14. *Idem*.

15. Amintirile aparțin Irinei Odoevțeva – poetă care a trăit mulți ani în emigrație la Paris (împreună cu soțul ei, poetul Gh. Ivanov). A scris memoriile intitulate *Pe malurile Senei* și *Pe malurile Nevei*, în care evocă întâlnirile sale cu personalități ale culturii ruse.

Cităm din vol. *Русская литература XX века*, p. 135.

16. A. Pavlovski, în vol. cit., p. 36.

17. Irina Odoevțeva, *Из воспоминаний о Н. Гумилёве*, în vol. cit., p. 136.

18. A. Pavlovski, *op. cit.*, p. 9. În legătură cu „datele care nu-i erau favorabile” autorul se referă la faptul că atât în adolescență, cât și mai târziu el nu a avut un fizic prea atrăgător și era conștient de asta.

19. *Idem*, p. 22.

20. V. Jirmunski. *op. cit.*, p. 129.

21. V. A. Nikitin, *Неизвестный Гумилёв*, în „Вопросы литературы”, 1, 1994, p. 47.

22. Viaceslav Vs. Ivanov, *Звездная вспышка*, în *Русская литература XX века*, p. 587.

23. V. în ediția de versuri citată, *Comentarii*, p. 587.

24. Cităm după ediția Viaceslav Ivanov, în *vol. cit.*, p. 144.

25. Sintagma „India Spiritului” ne amintește de o întrebare pe care și-o punea Heine: „Noi am căutat India fizică și am găsit America; acum noi căutăm India Spirituală și ce vom găsi?”

26. V. Ivanov, *op. cit.*, p.145.

27. În legătură cu această poezie *Mujicii*. Marina Tsvetaeva încerca să-i explice semnificațiile în felul următor: „Iată în două cuvinte, patru versuri, totul despre Rasputin, tarină, despre tot norul acela. Ce este în această poezie? Dragoste? Nu. Ură? Nu. Rechizitoriu? Nu. Justificare? Nu. Destinul? Un pas al destinului.” (din *Comentariile la vol. Gumiliov, Стихотворения и поэмы, op. cit.*, 579).

27. Vezi V. Ivanov, *op. cit.*, p. 145-146.
28. *Apud* B. Evseev, *op. cit.*, p. 6.
29. V. Jirmunski, *О поэзии классической и романтической*, în *op. cit.*, p. 134.
30. *Idem.*
31. A. Pavlovski, N. Gumiliov, în rev. „Вопросы литературы”, 10, 1986, p. 107.
32. B. Evseev, *art. cit.*, p. 6.

DIADA LIRICĂ EU-TU ÎN POEZIA ANNEI AHMATOVA

«Ahmatova face parte dintre poeții fără genealogie, fără o „evoluție” cât de cât sesizabilă. Asemenea poeți, cum este ea, se nasc pur și simplu. Ei vin pe lume cu o dicție a lor deja formată și cu o inconfundabilă construcție sufletească» (1).

Cuvintele lui Brodski, care elogiază talentul original al Annei Ahmatova trebuie receptate, desigur, cu rezervă, când este vorba de adevărata evoluție a oricărui creator. Ce e drept, ea s-a afirmat de la primele sale creații ca o individualitate poetică deosebită în planul poeziei ruse de la începutul secolului XX. Dar nu e mai puțin adevărat că drumul parcurs apoi

acumulează un repertoriu tematic tot mai bogat și chiar aduce schimbări în factura eroului liric.

Așa cum afirma Aleksandr Blok: „Primul și cel mai important semn că respectivul scriitor nu este o apariție întâmplătoare și temporară este sentimentul *drumului* (...).

Scriitorul este o plantă cu o creștere îndelungată. Cum la un stânjel sau la un crin creșterea tulpinilor și a frunzelor este însoțită de dezvoltarea periodică a tuberculilor rădăcinii, așa și sufletul poetului se lărgeste și se dezvoltă periodic, iar creațiile sale sunt doar rezultatele exterioare ale creșterii subpământene a sufletului” (2).

Primele volume *Seara* (1912) și *Mătânii* (1914) o recomandă deja publicului cititor ca pe un poet cu o voce proprie, care s-a întipărit imediat în conștiința artistică a vremii, deși versurile ei nu erau consonante cu o epocă atât de frământată și tragică. Ahinatova însăși fusese uimită că volumul *Mătânii* nu se rătăcise în vârtoarea evenimentelor ce au urmat apariției sale și anume, declanșarea primului război mondial.

Ea povestește în niște însemnări autobiografice în acest sens: „La începutul lui mai (1914 – A. D.) noi ne-am împrăștiat

care încotro. De data aceasta, despărțirea de Petersburg s-a dovedit a fi pentru totdeauna. Noi ne-am înapoiat mai târziu nu la Petersburg, ci la Petrograd, din secolul al XIX-lea în secolul XX, totul devenise altfel, începând cu înfățișarea orașului. Se părea că un volumaș de lirică de dragoste al unei poete începătoare trebuia să se înece în evenimentele mondiale. Dar timpul a aranjat să nu fie așa” (3).

Volumul *Mătânii* (4) îi aduce adevărata recunoaștere a talentului, care-i rezervă un loc aparte printre poeții generației sale. Tot din propriile însemnări mai aflăm despre începuturile sale creatoare:

„În 1910 era clară evoluția simbolismului și poeții începători nu mai aveau la acest curent. Unii se îndreptau spre futurism, alții spre akmeism. Împreună cu colegii mei de la Atelierul poezilor – Mandelștam, Zenkevici și Narbut – m-am făcut akmeistă.

Primăvara lui 1911 am petrecut-o la Paris, unde am fost martora triumfului baletului rus. Tot în 1911 am călătorit prin Italia de Nord (Genova, Pisa, Florența, Bologna, Padova, Venetia). Impresia produsă de pictura și arhitectura italiană a

fost uriașă: ea seamănă cu un vis, pe care ți-l amintești o viață înureagă.

În 1912 mi-a apărut primul volum de versuri, *Seara*, tipărit doar în 300 de exemplare. Critica s-a manifestat favorabil” (5). Au urmat, în ordine: *Mătânii* (1914), *Stolul alb* (1917), *Pătlagina* (1921), *Anno Domini* (1922). De la jumătatea anilor '20 i se refuză publicarea poeziilor (atât a celor noi, cât și reeditările).

Cu toată apartenența la un curent postsimbolist, trebuie să remarcăm că poeziile sale se plasează în afara unor experiențe artistice cu orice preț, de care abundă această epocă modernă.

S-a remarcat nu o dată caracterul nemetaforic al stilului său, cu atât mai relevant în planul metaforismului general al poeziei secolului XX. În această ordine de idei nu ne referim la clasică prezență a metaforei în poezie, ci la o nouă ipostază a metaforei, ca modul de exprimare tensional al omului modern, cu pierderea certitudinilor sale existențiale, «cultivând emoția „metaforă egal enigmă” – expresie a realității lipsite, în ultimă instanță, de nume și chip», cum spunea André Breton.

Au devenit locuri comune sublinierile exegetilor liricii Annei Ahmatova privitoare la obiectualitatea, concretetea imaginilor sale, ca principiu poetic de bază. Încă înainte de a fi evidentă criza formulelor estetice simboliste A. Blok atrăgea atenție (în 1905) asupra impasului în care se afla cuvântul poetic înăbușit de abstracțiuni: „Sufletul scriitorului a obosit în mijlocul abstracțiunilor, se simte cuprins de tristețe în laboratorul cuvintelor. În acest timp în fața privirii sale oarbe se întinde la infinit curcubeul multicolor. Și oare nu e o ieșire pentru scriitor înțelegerea impresiilor vizuale, priceperea de a privi?” (6).

Așadar, la Ahmatova semantica poetică nu se naște în „laboratorul cuvintelor”, ci pe urma obiectelor concrete, într-o selecție curajoasă și complexă din realitatea imediată. Nefiind o poezie a sensurilor figurate, ea totuși se adresează capacității de transformări contextuale ale cuvintelor. Când vorbim despre materialitatea lucrurilor ca despre „stihia lirică” a Ahmatovei se impune să ne referim la un poet care a avut asupra ei o marcantă înfrăurire, pe care singură o recunoaște – ne referim la ~~Innokenti Annenski~~ **Innokenti Annenski**. Despre efectul pe care l-a exercitat poezia

acestuiu asupra începuturilor sale literare ea scria: „Când mi-au arătat corectura la *Caseta de chiparos* de I. Annenski, am fost deosebit de impresionată și am citit-o uitând de toate pe lumea asta”. Deși simbolist (dar urmând o cale colaterală în raport cu simbolismul rus în ansamblu), Annenski tratează obiectul nu ca pe un simplu accesoriu sau decor, ci ca pe un centru liric, o modalitate de exteriorizare a stărilor psihologice. Cu toate afinitățile sesizabile, între cei doi poeți există diferențe esențiale. La Annenski obiectul se plasează într-o veritabilă poetică a concretului. În ce privește tipul de relație om-obiect, se poate spune că rămânând el însuși, obiectul este un fel de dublu al omului. „Lucrurile îl interesează nu în sine, ci întotdeauna în corelație cu omul. Lucrurile sunt niște semne ale experienței sufletești, iar procesele psihice asimilează parcă mediul material, care-l înconjoară pe om”(7). Dar pentru că obiectele dublează ceva, înlocuiesc ceva, ele se asociază și cu ideile abstracte, care sunt consemnate cu majusculă.

La Anna Ahmatova nu vom întâlni niciodată Obiectul cu literă mare, deși, ce-i drept, de cele mai multe ori contextul liric transfigurează și dilată sensurile cuvântului obișnuit,

prozaic, conferindu-i calități poetice deosebite. Limbajul obiectelor este un mediator al confesiunii lirice, care nu șochează astfel prin extrema ei sinceritate, așa cum la un alt poet rus, Serghei Esenin, spovedania este intermediată de „textul naturii”, care povestește despre om. Ahmatova nu se destăinuie nici ea direct, „ci povestește despre cadrul exterior al fenomenului sufletesc, și prin simpla selecție a obiectelor se face simțită adevărata stare de spirit” (8). S-a scris mult despre semnificația obiectelor în planul poeziei ahmatoviene, rămân încă numeroase aspecte de elucidat în ce privește frecvența semnificativă a unor cuvinte-imagini în lirica sa.

Printre acestea, imaginea *ferestrei* revine obsesiv în ciclurile *Seara*, *Mătânii*, *Stolul alb*, chiar și în *Anno Domini*. Despre poezia intimistă, așa-zisă „de cameră”, a poetei, s-a vorbit adeseori ca despre un gen de izolare într-un spațiu îngust, o retragere din fața problemelor frământate ale epocii în lumea propriilor sentimente. Dar nu i-a fermecat oare pe toți tocmai inegalabilul talent cu care această „Sappho a poeziei ruse” exprimă sentimentul dragostei, prin ce are mai individualizat, mai lipsit de gesturi largi și patetice, mai

irepetabil și totuși atât de general omenesc; cum spunea Jirmunski, ea exprimă sentimente care „nu sunt capricii ale unui singur om, ci ca pe o particularitate a psihologiei umane, în general, dezvăluind în spatele veridicității exterioare a împrejurărilor o atemporală generalitate a sentimentelor și faptelor” (9).

În acest univers intim sunt doi protagoniști – el și ea. În multe privințe lirica Annei Ahmatova este o poezie a spațiilor închise, reduse uneori la camera în care se consumă drama eroinei sale. Reperul acestei „scene” îl constituie fereastra, de cele mai multe ori închisă:

В доме, у дороги неприхожей

Надо рано ставни заперать.

sau:

Окна тканью белою завешены

Полумрак струится голубой...

Или дальней вестью мы утешены?

Отчего мне тоскливо с тобой?

Trebuie să mai precizăm că momentele dramatice se desfășoară în două spații esențiale pentru poezia sa – orașul, a cărui atmosferă răzbate uneori în microcosmosul camerei, și este sugerată prin selecția câtorva detalii, și spațiul naturii rurale, mai prezentă, mai individualizată, și cu o mare forță de atracție, pentru că e o încercare de evadare, dar zugrăvită la fel de sumar. Dar cu toate aceste deplasări spațiale senzația de spațiu închis persistă, rămâne ca o obsedantă permanentă chiar și când poeta aspiră să se integreze în liniștea naturii.

Se vorbește, pe drept cuvânt, despre dramele ce se petrec în lirica Ahmatovei, pentru că ea alege din povestea de dragoste momentele de maximă tensiune, exprimată printr-un mecanism psihologic specific – un gest, un amănunt exterior concentrează încărcătura emoțională a respectivei drame. Efuziunile lirice nu îmbracă forma unor monologuri poetice, destăinuirile uneori atât de intime își păstrează o tonalitate decentă, prin reconstituirea unor frânturi de dialog, care sugerează fisuri ireparabile, zbuciumul sufletească, încoadarea maximă și fără rezolvare între cei doi – toate acestea sugerate și printr-o atmosferă sufocantă, prin sentimentul de clausturare, prin

suprapunerea spațiului sufletesc pe spațiul limitat al camerei cu câteva dominante – pereții albi, fereastra, ca o mică relație cu lumea de afară (молюсь оконному лучу), ca ochiul ce privește spre lumea exterioară:

Тихий дом мой пуст и неприветлив,

Он на лес смотрит одним окном.

В нём кого-то вынули из петли

И бранили мёртвого потом (subl. de noi – A. D.)

Acest ochi se micșorează la dimensiunile unei fereștruci de chilie sau de celulă – И комната, где окна слишком узки; И на окнах частые решётки. În momentele cele mai dureroase și fără ieșire, când încolțește ideea morții, ferestrele, cum spuneam, par pentru totdeauna închise:

Навсегда забиты окошки:

Что там, изморозь или гроза?

На глаза осторожной кошки

Похожи твои глаза.

О, как сердце моё тоскует!
 Не смертного ль часа жду?
 А та, что сейчас танцует,
 Непременно будет в аду.

Un anume gust ascetic o îndeamnă se se vdă în postura de călugăriță în chilia sa (Я келью над ней построю/ Как дом наш на много лет) sau a unei deținute (Ах, со мною, печальной узницей,/ Ты опять побывать не мог). Obloanele sunt trase în casa spre care se pare că nu mai duce nici un drum, iar înăuntru pătrunde doar lumina difuză și „indiferentă” a lumânărilor.

Это песня последней встречи.
 Я взглянула на тёмный дом.
 Только в спальне горели свечи
 Равнодушно-жёлтым огнём.

sau:

Жгу до зари на окошке свечу

И ни о ком не тоскую.

uneori pâlپăirea candeliei:

От роз струится запах сладкий,

Трещит лампадка чуть горя.

În acest context este semnificativă frecvența cuvântului „sufocant” (душно), care exprimă sentimente apăsătoare, consonante cu sentimentul morții, lumea asociindu-se cu imagini funerare:

Было душно от жгучего света

А взгляды его как лучи (...).

Пусть камнем надгробным ляжет

На жизни моей любовь.

Povestea de dragoste este uneori însoțită de prezența peisajului, pictat în câteva detalii expresive, dar care dau impresia că sunt observate din interior, prin sticla ferestrei:

**В окно гляжу я, больше не грустя,
На мир, на песчаные откосы.**

sau:

**Нет, я вижу сосну только – и на ней
Отсветы небесных гаснущих огней.**

Efectul este de maximă expresivitate într-o poezie în care apare o imagine aproape apocaliptică a unui oraș dispărut în neant, din care a mai rămas doar o casă singuratică, cu privirea vie a ferestrei, cu ochiul său ciclopic:

**Город сгинул, последнего дома,
Как живое, взглянуло окно.**

Aspecte specifice ale viziunii poetice asupra naturii pot fi revelatorii și în planul semnificativei prezențe a unor cuvinte ce însoțesc sumarele descripții. Fără a pierde din vedere acele versuri în care natura respiră în imagini pline de viață, mai ales

când e vorba de peisajul rural (surprindem aici firul tradiției lui Fet sau Tiutcev) nu puține sunt însă poeziile în care atmosfera orașului sugerează aceeași spațialitate închisă, în care soarele pare și el o fereastră rotundă:

О солнце, бледный, тусклый лик –

Лишь круглое окно.

Я тайно знаю, чем двойник

Приник к нему давно.

Zugrăvirea cerului „urban” poartă pecetea sensibilității originale a poetei – bolta celestă nu este spațiul eteric, infinit, cu care ne obișnuise poezia simbolistă, ci capătă consistența unui material solid: sticlă, faianță, pânză, oțel, piatră:

Сводом каменным кажется небо;

Потускнел на небе синий лак.

Și exemplele pot fi continuate: А небо ярче синего фаянса;
Небо цвета *вороненой стали*/ Звёзды матого бледны;
Высоко в небе облачко серело,/ Как *беличья расстелённая*

шкурка; Безветренным вечер и грустно скован/ Под сводом
облачных небес; Пустых небес *прозрачное стекло*,/
Большой тюрьмы белесое строение/ И хода крестного
торжественное пенье/ Над Волховым, синеющим светло.

De unde se vede că cele două spații – cel interior,
sufletesc, și cel exterior sunt consonante, asociindu-li-se același
epitet: душно, душный.

Diada lirică *eu-tu* înseamnă într-un anume sens ciocnirea
a două forțe care guvernează universul – masculinul și feminiul,
ea este luna, el este soarele (Ты дышишь солнцем, я дышу
луною), care prin dragoste se contopesc (Но живы мы
любвию одною). Ea se exprimă cu vocea sa „feminină”, spre
deosebire de alte poete ale epocii, ca Zinaida Hippus, o
reprezentantă remarcabilă a simbolismului rus, care-și simula o
voce bărbătească (același lucru se poate spune și despre Marina
Tsvetaeva).

Ea în poezia Annei Ahmatova este femeia obișnuită, cu
viața ei, lipsită de orice aureolă de idealitate. Este într-un fel o
replică la „Frumoasa Doamnă” din versurile lui Blok, la care
trăsăturile reale ale femeii iubite se împletesc cu tendința de

divinizare a ei (10), care reprezintă, în spiritul filozofiei lui Vladimir Soloviov (care l-a influențat), „Sufletul universal” sau „Veșnica Femeinitate”. Pentru tânărul Blok totul pe lumea aceasta este impregnat de ființa ei ideală, așa cum observa poetul Andrei Belii, în această privință:

„... Rugăciune, extaz; – puțină nebunie; – ceva minunat, nerostit, mut, vorbind numai pe alocuri; – o Ofelie universală (sau preuniversală?) care stăpânește parcă stihiiile naturii, care îndoiaie copacii, domină peisajele, conferindu-le culorile sale, expresia sa, melancolia, lacrimile, strigătul mut” (11).

Blok își numea eroina *Versurilor despre Frumoasa Doamnă*, o „Veneră rusă”, făcând aluzie la celebrul tablou al lui Sandro Botticelli, *Nașterea Venerei*, surprinzându-i complexitatea și chiar caracterul contradictoriu:

„Zeița are un trup de femeie ideală, dar un chip adolescentin, încă netrezit pentru viață, cu o privire sfioasă și cețoasă. În puritatea sa de copil se ascunde senzualitatea încă neconștientizată... Părul auriu al Venerei, care se revarsă buclat pe trupul ei, ne amintește de mișcarea unui șarpe ghemuit; această asociere fără voie conferă o nuanță de dramatism zeiței

dragostei: parcă o presimțire a patimilor mistuitoare, pe care le va aduce pe pământ această ființă neprihănită” (12).

Deși, conform filozofiei lui Soloviev Minunata Doamnă este purtătoarea armoniei și izbăvitoarea de haos, la A. Blok ea este mult mai complicată, căci fiind simbolul vieții înseși, nu este lipsită de contradicțiile ei dramatice.

La Ahmatova, cum spuneam, această aureolă a eroinei de sinteză a feminității lipsește. Ea semnifică trăirile vieții fără idealizări și hiperbolizări, nimic care vine din cosmos sau din haos, ci din existența pământească.

Particularitatea discursului poetic constă în caracterul său dialogic, spre deosebire de clasică structură monologică. Când întâlnim un pseudomonolog, el presupune, de fapt, un răspuns la discursul unui colocutor (când *tu* devine *eu*):

Он мне сказал: „Я верный друг!”

И моего коснулся платья.

Как не похоти, но объятья

Прикосновенья этих рук.

El este evocat de regulă în versurile care construiesc drama despărțirii, una din teme preferate ale liricii sale:

В последний раз мы встретились когда
 На набережной, где всегда встречались.
 Была в Неве высокая вода,
 И наводнения в городе боялись.

Он говорил о лете и о том,
 Что быть поэтом женщине – нелепость.
 Как я запомнила высокий царский дом
 И Петропавловскую крепость.

Dragostea este exprimată în versurile sale mai ales prin imaginea iubitului. Chipul bărbatului este construit din imagini portretistice, care se completează detaliu cu detaliu, dar sunt preferate mai ales vocea și privirea (ochii):

Тот же голос, тот же взгляд,
 Те же волосы льняные

sau:

Мне только взгляд один запоминался
Незнакомых, спокойных глаз.

Ochii sunt mai ales albaştri, cu licăriri reci de oțel sau de
gheață:

Но вдруг последняя сила
В синих глазах ожила

sau:

А глаза синей чем лёд.

De cele mai multe ori expresia fetei, limbajul mâinilor,
al mângâierilor lor exprimă o stare de spirit opusă zbuciumului
sufletesc al eroinei – el este indiferent, tristețea ei contrastează
cu veselia lui:

Он смеет быть не печальным

și exemplele pot continua:

Голос твой и глух и безотраден.

Никого мне, никого не жаль.

Когда о горькой гибели моей

Весть поздняя его коснётся слуха,

Не станет он ни строже, ни грустней,

Но, побледневшись, улыбнётся сухо.

Contrastul emoțional creează o tensiune dramatică deosebită și prin modul în care este descrisă lumea încojurătoare ca „peisaj sufleteș” al eroinei:

В последний раз мы

Эта встреча никем не воспета,

И без песен печаль улеглась.

Наступило прохладное лето,

Словно новая жизнь началась.

Сводом каменным кажется небо,

Уязвлённое жёлтым огнём,

И нежнее насущного хлеба

Мне единое слово о нём.

Ты, росой окропляющий травы,

Вестью душу мою оживи, –

Не для страсти, не для забавы,

Для великой земной любви.

Epitetele care, trebuie să precizăm, au un rol compozițional în poeziile Ahmatovei, sunt, cum am văzut, și un „fond pitoresc pentru zugrăvirea chipurilor” iubitului. Pentru că, de fapt, nu prezintă importanță atât trăsăturile portretistice în sine, cât mai ales în ce stare emoțională sunt ele privite. Intersante sunt în acest sens reamarcile lui Lev Tolstoi: „Mi se pare – spunea el – că e aproape imposibil să descrii omul; dar pot să descriu ce efect are el asupra mea. Să spui despre om: el

este un original, un om bun, inteligent, prost, consecvent ș.a. – sunt cuvinte care nu oferă nici o idee despre om, ci au pretenția să zugrăvească omul, când de fapt sunt mai mult derutante” (13).

În cazul Annei Ahmatova, caracterul derutant al „portretului” iubitului constă în faptul că nu el prezintă importanță pentru universul afectiv al poeziei, căci, în fond, prin modul în care-l vede eroina, ea se zugrăvește, se exprimă pe sine. Cum remarca V. Vinogradov, „Ahmatova nu are nevoie să zugrăvească pe nimeni, în afara *eroinei*. Iar epitetele care se adună în jurul altor *persoane*, care pătrund episodic în sufletul ei, le înconjoară cu o aureolă emoțională, dar se dovedesc a fi doar niște raze „dispersate” deoarece, fără a se referi la vreun nucleu substanțial (*el* și *tu* sunt numai înlocuitorii substanței), ele caracterizează nu atât persoanele respective, cât atitudinea eroinei față de ele” (14).

Deci în jurul chipului „iubitului”, „prietenului” gravitează, pulsează mai ales emoțiile ei, exprimate printr-o serie de epitete cu o marcată încărcătură afectivă:

Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный.

sau:

Был он *ревнивым, тревожным и нежным*. (subl. de
noi – A. D.).

Surprinzând abundența de adjective, „epitete”, în discursul poetic ahmatovian, V. Vinogradov remarcă rolul lor de substitut al numelor, în aceasta văzând unul din procedeele de bază, care se armonizează perfect cu prezența specifică a „obiectelor” în textele sale, unde „sunt reproduse nu atât persoane și lucruri în contemplarea lor obiectivă, ci reflectarea lor în oglinda emoțiilor schimbătoare ale eroinei” (15).

Pentru că, așa cum spuneam, adjectivele înlocuiesc adesea persoana, pe care o caracterizează, ele apar în rolul de subiect:

Вышел *седенький, светлый и кроткий*

sau:

Сумеет под кружевом маски

Лукавая смех заглушить.

Imaginile sale poetice decurg din observația fină și atentă a unor amănunte din lumea exterioară, care redau de fapt stări sufletești ale eroinei. Mai precis, schimbările de dispoziții sunt exprimate nu nemijlocit liric, ci sunt ogândite în repere exterioare. „Ea nu vorbește despre sine direct, ci povestește despre ambianța imediată a fenomenului sufletesc, și prin însăși selecția obiectelor se simte adevărata stare de spirit” (16).

A fost remarcat de exegeți acest caracter novator al confesiunii lirice, mediate de universul obiectual:

„Eroina versurilor timpurii ale Ahmatovei este o femeie modernă; în lirica sa este pentru prima oară zugrăvită toată concretețea existenței obișnuite și a experienței ei sufletești. Aceasta reprezintă o descoperire poetică a unui tărâm neexplorat, în care obiectele devin accesorii ale dramei în

desfășurare, iar vorbirea obișnuită și inteligentă este transformată cu curaj în limbajul liricii de dragoste” (17).

Cuvinte, care până la Ahmatova păreau lipsite de aureola poetică – manșon, mănuși, pălărie, cravată, fulgarin, umbrelă etc. – capătă o deosebită încărcătură emoțională în planul textului ahmatovian:

В пушистой муфте руки холодели,
Мне стало страшно, стало как-то смутно.

devin repere psihologice:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Sunt întipărite în memorie amănunte, ca semne ale unei emoții puternice:

На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

S-a remarcat nu o dată de către exegeții poeziei sale, apropierea discursului poetic al Annei Ahmatova de cel al prozei, mai exact al prozei psihologice. Despre această caracteristică a scris și poetul Osip Mandelștam: „Ahmatova a adus în lirica rusă toată imensa bogăție și complexitate a romanului rus al secolului al XIX-lea. Nu ar fi existat Ahmatova dacă nu ar fi fost Tolstoi cu *Anna Karenina*, Turgheniev cu *Un cuib de nobili*, tot Dostoievski și în parte Leskov. Geneza Ahmatovei se află în proza rusă și nu în poezie. Forma sa poetică, plină de originalitate și-a dezvoltat-o privind la proza psihologică” (18).

În tonalitatea deosebită a poeziei sale K. Ciukovski vedea o femeie rusă din vechime, smerită și reținută în toate (Jirmunski spunea în acest sens „sufletul său nu dă pe dinafară”), referindu-se mai ales la religiozitatea plină de sinceritate (19) care răzbate din versurile sale. Mai vorbește de asemenea de veșnica tentatie a rusului pentru suferință și sfioșenie, care l-a atras și pe Tiutcev, Tolstoi, Dostoievski, pe care poeta îi adora. Referindu-se la apropierile stilistice dintre

poezia Ahmatovei și proză, Ciukovski găsește și el niște termeni de comparație:

„Ahmatova are o rară vocație a beletristicii. *Versurile sale sunt nuvele* (20). Luați o povestire de Maupassant, stoarceți-o până la o densitate maximă și veți obține o poezie de Anna Ahmatova. Versurile sale despre dansatoarea pe sârmă, pe care a părăsit-o iubitul, despre femeia care s-a sinucis în iazul înghețat, despre studentul care s-a spânzurat din cauza iubirii sale fără speranță, despre pescarul de care e îndrăgostită o vânzătoare de hamsii – toate sunt ca niște nuvele de Maupassant, comprimate de o mie de ori și printr-o minune transformate în cântec” (21).

Ahmatova rămâne inegalabilă în compoziția textului, în care se împletesc elemente de nuvelă cu lirica. Poezia este structurată de obicei pe alegerea celui mai acut moment al dezvoltării nuvelei, deducându-se din acesta întreaga evoluție anterioară a faptelor. Emoțiile sunt intermediare de simbolica obiectelor, care individualizează la maximum clipa aleasă, căci poeziile sale opresc în loc clipa, într-o foarte complicată țesătură temporală. Vinogradov a analizat această structură ca pe un

adevărat joc al timpurilor, care poate fi surprins în planul curgerii vorbirii poetice, modul în care în același text există „salturi” de la un timp la altul, ceea ce face imposibilă proiecția versurilor sale într-un singur plan temporal. Clipa apare în logica acestui context și ca timp reprodus din trecut, și ca „încremenire” a ei în timp ce se producea, împletind astfel trecutul cu prezentul.

Tensiunea interioară, drama profundă este ascunsă în spatele unui ton reținut, care mimează chiar detașarea. În relatarea aparent calmă sunt notate de regulă amănunte oarecum neînsemnate ale unei discuții din trecut, care s-a întipărit în memorie cu toată conotația sa emoțională:

Меня покинул в новолунье

Мой друг любимый. Ну, так что ж!

Шутил: „Канатная плясунья!

Как ты до мая доживёшь?”

Ему ответила как брату.

Я, не ревнуя, не ропща.

Но не заменят мне утрату

Четыре новые плаща.

Пусть страшен путь мой, путь опасен,

Ещё страшнее путь тоски...

Как мой китайский зонтик красен,

Натёрты мелом башмачки.

Оркестр весёлое играет,

И улыбаются уста.

Но сердце знает, сердце знает,

Что ложа пятая пуста!

Verbul la trecut „m-a părăsit” din primul vers construieşte fondul emoțional al poeziei împreună cu contrastul care se naște prin apariția în versul al treilea a verbului „el glumea” (imperfectul celui de-al doilea sugerând sincronia celor două stări de spirit), născându-se astfel o coliziune dramatică între cât de diferit simt același moment el și ea. Ca întotdeauna în versurile ahmatoviene eroina bravează („Ei și ce!” din al

doilea vers), înăbușindu-și tristețea, amărăciunea. Tristețe care răbufnește totuși, în strofa a treia („E și mai cumplit drumul tristeții”), dar exprimată la modul neutru, aforistic. Așa cum observam, ea nu vorbește direct despre sine, ci prin limbajul obiectelor. Înăbușindu-și gelozia, „fără să crâcnească”, încearcă să depășească dramatismul momentului printr-o replică ironică și intenționat prozaică – „Nu-mi vor compensa pierderea/ Nici patru fulgarine”. Prozaizarea tensiunii dramatice se face și prin paralelismul creat între versurile care vorbesc despre drumul cumplit al tristeții și cele care evocă umbreluța roșie și pantofiorii de balet (à propos de replica lui, care o numește dansatoare pe sârmă).

Ultima strofă este construită cu verbe la timpul prezent (играет, улыбается, знает), fiind și o replică la prima, care se referea la trecut, dar conținea acea clipă cu rezonanță în prezent: „Dar inima știe, inima știe/ Că loja cinci e pustie”. În acest sens Vinogradov vorbește de cele două planuri ale „timpului psihologic.

În general trebuie să remarcăm că lirica ahmatoviană creează o ambiguitate a receptării estetice. Am vorbit de un

dualism temporal, dar el există și într-un plan mai larg, al ciocnirii dintre două serii de cuvinte, care nu se referă la schimbarea simbolicii sau la jocul de semnificații, ci la „intermitența tonalităților, a cărei semn exterior este un colocutor ascuns (arătând spre *tu*)” (22). Astfel încât „monologul” eroinei, care aparent se adresează unui public, în ultimă instanță are un singur destinatar – iubitul. Au loc schimbări de tonalități în condițiile existenței a două planuri ale discursului, dar patosul emoțional este în esență tragic.

Majoritatea poeziilor Ahmatovei se construiesc în jurul dramei eroinei, ale cărei trăiri sufletești nu sunt redădate nemijlocit liric, ci se oglindesc mai ales în lumea exterioară, dar o lume transfigurată de receptarea ei. „Lumea poetei este una trăită, nu una activă” (23). Adresându-se unui cerc tematic restrâns și unor principii compoziționale aproape fixe, autoarea evită monotonia „narațiunii” sale prin diversificarea dialogului, deschis spre o bogăție de efecte emoționale. „Grimasele dialogului” (24) capătă semnificații estetice multiple în structura poeziilor. Dominantă rămâne însă o meticuloasă, atentă și nemiloasă autoanaliză a sentimentelor sale, dar nu apelând la

exerciții metafizice de explorare a unor trăiri abisale (așa cum întâlnim la simbolisti). Ea vorbește simplu despre fericirea pământească obișnuită, despre durerea intimă, de asemenea plină de simplitate. Este „jurnalul” unei femei cu un suflet puternic, care înfundă dramele vieții cu mult curaj, fără lamentări. Situațiile aparent obișnuite consemnate în „jurnal”, conțin particularități esențiale ale psihologiei omului, mai precis ale femeii. Prin arta sa inegalabilă, Anna Ahmatova ne face să pătrundem sensul general-uman al unor trăiri individuale, exprimate fără emfază, și poate de aceea mai tulburătoare:

Ты пришёл меня утешить, милый,
 Самый нежный, самый кроткий...
 От подушки приподняться нету силы.
 А на окнах частые решётки.

Мёртвый, думал, ты меня застанешь,
 И принёс веночек неискusstный.
 Как улыбкой сердце больно ранишь,
 Ласковый, насмешливый и грустный.

Что теперь мне смертное томленье!

Если ты ещё со мной побудешь,

Я у бога вымолю прощенье

И тебе, и всем, кого ты любишь.

NOTE ȘI COMENTARII

1. Iosif Brodski, *Скорбная муза* (v. prefața la volumul de versuri de Anna Ahmatova, apărut în engleză la New York, în 1983), cităm după *Русская литература XX века*, Moscova-Smolensk, 1995, vol. I, 1967, p. 45.

2. A. Blok, *Душа писателя*, în vol. A. Blok, *И невозможное возможно...*, Moscova, 1980, p. 340.

3. Anna Ahmatova, *Коротко о себе*, în ediția Anna Ahmatova, *Сочинения*, vol. I, München, 1967, p. 45.

4. Cu toată situația nefavorabilă din acești ani dramatici, până în 1923 volumul *Матанії* a fost reeditat de 8 ori. Încă o dovadă a acestei popularități care creștea cu repeziciune este și

aparitia unei numeroase pleiade de poete, mai ales, care-i imita stilul.

5. *Idem*, p. 45.

6. A. Blok, *Краски и слова*, în vol. cit., p. 323.

7. Lidia Ghinzburg, *О лирике*, Leningrad, 1974, p. 337.

8. V. Jirmunski, *Преодолевшие символизм*, în vol. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Leningrad, 1947, p. 116.

9. *Idem*.

10. Poeta Zinaida Hippus bravează în poezia sa și se auto-proclamă o zeitate: „Люблю себя, как бога”.

11. Apud A. Gucikov, *Александр Блок*, Moscova, 1969, p. 32.

12. *Idem*, p. 38.

13. Apud V. Vinogradov, *О поэзии А. Ахматовой*, în vol. *Поэтика русской литературы*, Moscova, 1976, p. 397.

14. *Idem*.

V. Vinogradov ne-a lăsat una din cele mai meticuloase și profunde analize a discursului poetic al Annei Ahmatova, pe care el le denumește „crochiuri semantice”. Lucrarea *Despre*

poezia Annei Ahmatova cuprinde capitole cum ar fi: *Despre trei tipuri de simboluri în poezia A. Ahmatovei și sistemul transformărilor, Despre cuvinte-simboluri. Rolul stilistic al „structurilor deschise”. Despre procedeul de obiectualizare, Jocul timpurilor* ș.a. El urmărește câteva din problemele specifice ale simbolicii limbajului poetic.

15. *Ibidem.*, p. 399.

16. V. Jirmunski, *op. cit.*, p. 116.

17. Lidia Ghinzburg, *op. cit.*, p. 347.

18. Din cartea lui V. Jirmunski *Творчество Анны Ахматовой* cităm după vol. *Русская литература XX века*, p. 163.

19. Într-o lucrare intitulată *Motive religioase în poezia Annei Ahmatova* se remarcă în legătură cu acest aspect al poeziei sale: „Fără îndoială religiozitatea Ahmatovei a fost și poetică și poetizantă, și transformatoare de lume. Religia lărgeste sfera frumosului, incluzând și frumusețea sfințeniei, și frumusețea solemnității bisericești. Cu trecerea anilor poezia Ahmatovei devine în plan spiritual mai măsurată și mai echilibrată, amplificarea tonalității civice este însoțită de

adâncimea concepției ei creștine, existente de la început în lirica sa, prin ideea alegerii conștiente a drumului jertfei” (M. S. Rudenko, *Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой*, în „Вестник Московского университета”, 4, 1995, p. 67.

20. Apropierea structurii textului poetic ahmatovian de cea a nuvelei o remarcă și Jirmunski: „Poeziile sale ar putea fi denumite mici nuvele” (*op. cit.*, p. 120).

21. K. Ciukovski, *Ахматова и Маяковский*, în „Вопросы литературы”, 1, 1988, p. 184.

22. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 437.

23. I. Smirnov, *op. cit.*, p. 437.

24. Expresia îi aparține lui V. Vinogradov.

OSIP MANDELȘTAM – UN FANTAST AL CUVÂNTULUI

**И много прежде, чем я смел родиться.
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.**

Postsimbolismul rus se profilează ca o epocă poetică înfloritoare, care a dat mari poeți ai secolului XX, astfel încât, alături de simbolisti, ei sunt incluși într-un fel de categorie axiologică, denumită adeseori „veacul de argint” al poeziei ruse

(„veacul de aur” fusese epoca lui Pușkin). Acestui „veac” aparține și Osip Mandelștam.

Oricât au fost de categorici în polemica lor cu simbolismul, toți poeții care i-au urmat au trecut printr-o experiență simbolistă, care a lăsat urme pe parcursul întregii lor creații (acest lucru se poate spune chiar și despre futuristul Maiakovski, care în poemele sale tragice construiește un erou liric amintind de factura celui simbolist). Și în versurile lui Mandelștam putem urmări drumul parcurs de la simbolism la akmeism (1). Alături de Serghei Gorodețki și Nikolai Gumiliov, Osip Mandelștam se numără printre teoreticienii acestui curent. Delimitându-se de simbolism și subliniind necesitatea eliberării cuvântului poetic de „cumplitul contradans al corespondențelor” simboliste, Mandelștam nota într-unul din eseurile sale teoretice, intitulat *Despre natura cuvântului*: „Imaginile sunt golite de măruntaie, ca niște animale împăiate și umplute cu conținut străin... Iată la ce duce simbolismul profesionist. Receptarea este demoralizată. Nimic adevărat, original. Un cumplit contradans al „asocierilor” care arată una spre alta. Își fac veșnic cu ochiul... Trandafirul arată spre o

fată, fata spre un trandafir. Nimeni nu vrea să fie el însuși... Simboliștii ruși... au pecetluit toate cuvintele, predestinându-le exclusiv pentru utilizarea liturgică” (2). Mandelștam releva imperfecțiunea structurii semantice a cuvântului poetic la simboiști, spunând despre versurile lor (redau în metafrază): „Sensul e o deșertăciune și cuvântul doar un zvon, Când fonetica e doar servitoarea serafimului”:

Мы напряжённого молчанья не выносим, –
 Несовершенство души обидно, наконец!
 И в замешательстве уж объявился чтец.
 И радостно его приветствовали: „Просим!”

Я так и знал, кто здесь почувствовал незримо!
 Кошмарный человек читает „Улялюм”.
 Значенье-суета, и слово только шум,
 Когда фонетика – служанка серафима.

În spiritul esteticii antisimboliste a akmeismului, Mandelștam și-a formulat reflecții privitoare la o a doua viață a

„cuvântului în sine” în cadrul poetic. Într-un veritabil manifest poetic - *Dimineața akmeismului* - el își expunea concepția privitoare la eliberarea cuvântului de orice dogmă artistică: „Pentru akmeiști sensul conștient al cuvântului, Logosul, este o formă la fel de frumoasă ca și muzica la simbolisti” (3).

Debutul său literar are loc în 1910, în paginile revistei „Apollo”, în care publicau pe atunci simbolistii. Încă din anii de gimnaziu se aflase sub influența unui poet apropiat de simbolism, care-i era profesor. Vladimir Hippius. Aflându-se la studii la Paris (în anii 1909-1910 a studiat la Sorbonna) îi mărturisea într-o scrisoare fostului său profesor: „.... Veti înțelege pasiunea mea pentru muzica vieții, pe care am întâlnit-o la câțiva poeți francezi, și dintre ruși - la Briusov. La acesta din urmă m-a cucerit curajul genial al negării... În afară de Verlaine, am scris despre Rodenbach și Sologub și am de gând să scriu despre Hamsunov” (4).

În virtutea acestor influențe simboliste (mai ales franceze), versurile de tinerețe ale lui Mandelștam ne zugrăvesc lumea ca pe un joc al umbrelor. Viața este ireală și fantomatică, iar versul „temelia vieții este cuvântul mut” apare în totală

opozitie cu ce va afirma mai târziu ca akmeist – „noi nu suportăm tensiunea tăcerii”. În primele sale cicluri – *Silentium* (1910) și „fără titlu” (1911) coexistă două lumi – una îndepărtată, misterioasă și alta apropiată, pământească, între care începe deja să apară o anumită tensiune. Nu întâmplător sentimentul care-l domină este exprimat prin frecvența cuvântului „spaimă”. În prima dintre aceste lumi totul este dominat de fatalitate (5), ceea ce-l îndeamnă pe poet să exclame mai apoi exasperat, apărându-și libertatea opțiunii – „Nu-mi accept destinul”.

Din lumea imediată poetul selectează deocamdată cu o eleganță oarecum superficială „picturi miniaturale”, se oprește asupra unor amănunte „drăgălașe” ale vieții, într-un stil de natură moartă (care ne amintește de parnasieni):

На бледно-голубой эмали,
 Какая мыслима в апреле,
 Берёзы ветви поднимали
 И незаметно вечерели.

Узор отточенный и мелкий,
 Застыла тоненькая сетка,
 Как на фарфоровой тарелке
 Рисунок, вычерченный метко, –

Когда его художник милый
 Вывозит на стеклянной тверди,
 В сознании минутной силы,
 В забвении печальной смерти.

În aceste versuri timpurii (poezia este scrisă în 1909) care reprezintă un „peisaj”, se observă deja predilecția poetului pentru lumea materială, dar va fi însă mai puțin interesat de redarea suflului viu al naturii. Natura este aici „un artist”, iar poetul nu face decât să-i plagieze opera. Și totuși, nu putem să nu remarcăm că, chiar și după ce devine membru al cercului „Atelierul poezilor” (1911), din care făceau parte poeți de orientare akmeistă, Mandelștam a rămas un timp credincios canoanelor simboliste (a aderat la akmeism în 1912). Așa cum își amintește Gumiliov, adevărata „căință literară”(5) a lui

Mandelștam, adevarata lui desprindere de simbolism o reprezintă versurile:

**Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звёзд я осязаю млечность?**

**И Батюшкова мне противна спесь;
„Который час?” его просили здесь.
А он ответил любопытным: „вечность”.**

În poezia de mai sus întâlnim deja o temă preferată a lui Mandelștam – tema stelei, tratată însă cu totul diferit de maniera tradițională. Ca și în cazul altor imagini, locuri comune la poeții predecesori lui, el risipește aureola poetică a unor imagini – liliacul miroase a benzină, raza stelară devine pur și simplu un ac de pălărie:

**Что если над модной лавкою
Мерзающая всегда,**

Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

Mai târziu, poetul își declara mult mai tranșant detașarea de o anume estetică a transcendentului, negând universul stelelor și afirmându-l în schimb pe cel al realității obiectuale:

Я ненавижу свет
Однообразных звёзд
Здравствуй, мой давний бред, –
Башни стрельчатый рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Pasul este deja hotărâtor, el semnifică, așa cum afirmă un exeget al poeziei sale, „întoarcerea pe pământ: de la veșnicie la istorie, de la Eterna Femeinitate la principiul masculin în om,

de la spirit fără trup, fie ei îngeri sau demoni, la forța animalică, de la sferele abstracte la lumea obișnuită, de la unicitate la pluralitate, de la idee la manifestările ei concrete – acesta este drumul tinerilor poeți, nu numai o cotitură în literatură, dar și deplină schimbare – filozofică, morală, religioasă” (6).

Ceea ce considera Mandelștam că a adus akmeismul pozitiv este „gustul pentru reprezentarea cuvântului, imaginii, într-o nouă înțelegere organică”. În acest sens, cuvântul său poetic „construiește” (7) cu vocație de arhitect o lume palpabilă, materială. Însuși titlul unui volum al său este elocvent pentru această idee – *Piatra* demonstrează în plan poetic ceea ce afirma în amintitul eseu *Dimineața akmeismului*: «Akmeiștii ridică, am putea spune, cu evlavie *piatra tainică a lui Tiutcev* și o așează la temelie clădirii sale”. El accentuează aici nu pe cauza căderii pietrei, ci pe răspunsul la ea: nu ideea, ci fapta. „Concepția despre lumne a artistului este un mijloc și un instrument, așa cum e ciocanul în mâna pietrarului, și unicul lucru real este însăși opera”» (8).

Volumul *Piatra* urma să se intituleze inițial *Ghiocul*, imaginea îl întruchipa pe poetul însuși, care ca și vâietul

ghiocului transmite vocea stihilor din adâncurile universale. Într-o poezie intitulată chiar *Ghiocul* întâlnim această semantică a imaginii:

Быть может, я тебе не нужен,
 Ночь; из пучины мировой,
 Как раковина без жемчужин,
 Я выброшен на берег твой.

Dar o asemenea receptare a lumii aparținea trecutului său poetic, ce-i drept nu prea îndepărtat, dar totuși făcuse un pas hotărâtor. Denumirea volumului *Piatra*, amintește de o scurtă poezie a lui Tiutcev (la care, cum am văzut din citatul de mai sus, trimitea însuși poetul), construită pe o parabolă: o piatră se rostogolește din munți – ce este aceasta – o lege a naturii sau voia Domnului? Ea simbolizează cuvântul poetic.

Tendința de materializare a percepției artistice, caracteristică postsimbolismului s-a exprimat în coduri diferite. La Mandelștam ea se exprimă în aspirația de a restitui poeziei „pietatea pentru tridimensionalitatea spațială”. Dar originalitatea

sa constă în modul în care aceasta se împletește cu cea de a patra dimensiune – cea temporală. Relațiile spațial-temporale în cadrul liricii sale reprezintă în primul rând semne ale orientărilor istorico-culturale, ale dorinței de a crea un gen de „paradigmă a culturii”, în sensul că fiecare text include în mod potențial o mare cantitate de cunoștințe și reprezentări despre etapa respectivă a dezvoltării umanității și sugerează posibilitatea de a stabili conexiuni firești între diferitele epoci culturale ale trecutului și epoca modernă. Diversele semne istorico-culturale alcătuiesc un asemenea câmp semantic, în care tot ce a creat omul din diferite timpuri și spații se află într-o interacțiune armonioasă. Arhitectura ca expresie a armoniei este pentru Mandelștam o superartă, cum era muzica pentru simbolisti, ea este una din temele sale preferate. Așa cum singur o mărturisește – «„Demonul” ei m-a însoțit întreaga viață». De aceea în concepția sa frumusețea și caracterul armonios al naturii pot fi comparate numai cu monumentele arhitectonice ale Eladei sau Romei renascentiste sau medievale:

Природа – тот же Рим и отразилась в нём.
 Мы видим образы его гражданской мощи
 В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
 На форуме полей и в коллонаде рощи.

Atracția lui Mandelștam pentru moștenirea culturală alcătuiește un univers temporal caracteristic – И с истлевающих страниц притягиваю прах столетий. Din acest punct de vedere poetul este mai neliniștit de ideea morții statelor, decât de propria moarte. Pentru că astfel apare pericolul întreruperii continuității culturilor. În centrul cercului în care se scurge viața spre moarte, apare un punct atemporal, „unde timpul nu aleargă”, un punct de echilibru, reprezentat de veacul de aur al artei antice grecești. Crimeea mai păstrează amintirea Tauridei antice, este întâlnirea Rusiei cu Mediterana elină.

Золотистого мёда струя из бутылки стекла
 Так тягучи и долго, что молвить хозяйка успела:
 „Здесь в печальной Тавриде, куда нас судьба
 занесла,

Мы совсем не скучаем”, – и через плечо поглядела.

Finalul poeziei, în care Odiseu se întoarce acasă, „plin de spațiu și timp”, este caracteristic pentru concepția temporală a lui Mandelștam:

Золотое руно, где же ты, золотое руно?

Всю дорогу шумели морские тяжёлые волны,

И, покинув корабль, натрудивший в морях

полотно,

Одисей возвратился, пространством и временем

полный.

Versurile lui Mandelștam abundă în reminiscențe din textele culturale ale trecutului, din spațiile cele mai diverse, fie că e vorba de arhitectură, muzică, pictură sau lirica grecilor antici etc. Deci, putem spune că poetul nu se exprimă atât pe sine, cât se „reîncarnează” într-o multitudine de sensibilități artistice străine, așa cum relevă și V. Jirmunski:

„În versurile mature ale lui Mandelștam noi nu mai găsim deja sufletul său, stările de spirit omenesti, personale, în general elementul emoțional; conținutul liric în expresie directă de cântec trece, ca și la ceilalți akmeiști, pe planul secund. Dar la Mandelștam nu numai că nu întâlnim lirică de dragoste sau lirica naturii, teme obișnuite ale versurilor afective și personale, dar în general el nu povestește despre sine, despre sufletul său, despre receptarea sa directă a vieții, exterioare sau interioare. Folosindu-ne de terminologia lui F. Schlegel, putem numi versurile sale nu o poezie a vieții, ci o „poezie a poeziei” („die Poesie der Poesie”), adică o poezie care are ca obiect nu viața receptată nemijlocit de poet, ci o receptare artistică străină a vieții. Mandelștam are capacitatea de a simți particularitatea individualităților poetice străine și a culturilor artistice străine, și aceste culturi el le reproduce în felul său, cu o pătrunzătoare imaginație creatoare. El face să fie înțelese cântecele străine, repovestește vise străine, într-o sinteză creatoare reproduce receptarea străină a vieții. Exprimând cu cuvintele sale:

Я получил блаженное наследство –
 Чужих певцов блуждающие сны (9).

Artă lui Mandelștam constă în imortalizarea acelei clipe care se transformă în veșnicie (10).

O altă expresie a paradigmei timpului este întruchiparea poetică a eternei teme a vieții și a morții. Sunt numeroase poeziile în care structura textului este dictată de prezența unei serii de „cuvinte-cheie” cu semnificații temporale. Aceste cuvinte, trebuie să precizăm, nu vin cu încărcătura simbolică tradițională, semantica lor poetică este caracteristică contextului mandelștamian.

În poezia *Înțeleg viața sumbră și steașcă a Veneției*, însăși imaginea străvechiului oraș te duce cu gândurile la moarte, „o moarte festivă”, cum spune poetul (interesant că un oraș mort i s-a părut Veneția și pictorului Vrubel, un oraș în agonie):

Что ты молчишь, скажи, венецианка.
 Как от этой смерти праздничной уйти.

Fiecare strofă adaugă la această paradigmă a morții noi termeni: sarcofag, lumânări, un eșafod acoperit cu catifea neagră, negru vesper (11) ș.a. De asemenea este interesant de urmărit în contextul mandelștamian cum se dezvoltă prin mecanismul poeticii asociative corelația semantică oglindă-moarte. Este și „oglanda decrepită” a apelor moarte din canalele Venetiei (12), și oglinda, care la moartea cuiva se acoperă cu un material negru (aici cu catifea neagră). În altă poezie, este oglinda cu care se încearcă dacă omul mai respiră sau a murit:

Дохнет на зеркало и медлит передать

Лепёшку медную с туманной переправы.

Aici paradigma morții se mai completează și cu banul de aramă, cu care, conform obiceiului ortodox, se acopereau ochii mortului, pregătindu-l să treacă „bariera cețoasă” spre împărăția umbrelor. Lumea mitologică a umbrelor este frecvent evocată în poeziile pe tema morții. O abordare interesantă a temei este și corelarea ei cu drama creației (13):

Когда Психея – жизнь спускается к теням,
 В полупрозрачный лес, вслед за Персефоной,
 Слепая ласточка бросается к ногам
 С стигийской нежностью и веткою зелёной.

Навстречу беженке спешит толпа теней,
 Товарку новую встречая причитаньем,
 И руки слабые ломают перед ней
 С недоумением и робким упованьем.

Aşa cum se întâmplă şi cu alte „cuvinte-cheie” în creaţia lui Mandelştam semnificaţiile pot varia de la text la text. Cel mai adesea însă, rândunica înseamnă cuvântul poetic. Rândunica moartă, rândunica având aripile tăiate, în câmpul semantic respectiv semnifică pierderea cuvântului poetic, pierderea inspiraţiei. Versul „Am uitat cuvântul ce voiam să-l rostesc” exprimă aceste accente dramatice:

Я слово позабыл, что я хотел сказать
 Слепая ласточка в чертог теней вернётся,

*На крыльях срезанных, с прозрачными играть,
В беспмятстве ночная песнь поётся.*

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольётся,
Но я забыл, что я хочу сказать –
И мысль бесплотная в чертог теней вернётся. (subl.
de noi – A. D.)

De la un text la altul tema se completează și cu alte ipostaze – de exemplu, viața și predestinarea, viața, care se mișcă fatalmente într-un cerc închis. În poezia „Sunt eu în hora umbrelor” întregul text este structurat pe baza unor variante imagistice ale claustrării într-un cerc al timpului uman – hora umbrelor, fericirea care se rostogolește ca o verighetă de aur și omul care se zbate în acest crug vrăjit, din care nu poate ieși:

И так устроено, что не выходим мы
Из заколдованного круга,
Земли девической упругие холмы

Лежат спеленатые туго.

În căutările chinuitoare ale „cuvântului nou” – „Ce real este să cauți cuvântul pierdut” – spune poetul – Mandelștam mizează pe acțiunea reciprocă de la distanță a unor cuvinte-semne, care la prima vedere par incompatibile, aparțin unor clase total diferite de obiecte. Cum afirma Jirmunski, în versurile lui Mandelștam sunt alcătuite în mod fantastic trăsături ale unor lucruri care par a fi foarte îndepărtate, aparțin unor altor planuri ale vieții. Avem de-a face cu un sistem original de simbolizare poetică. Despe unele legături care se pot naște între cuvinte vorbește chiar Mandelștam, decodând două dintre „cuvintele-cheie” din versurile sale – sânge și sare: În eseu *Convorbiri despre Dante* el notează: „Orice cuvânt este un mănunchi de sensuri, care se împrăștie din el în toate părțile”. Iar relativ la cuvintele amintite, în sensul lor metaforic se ascunde „un cânt despre compoziția sângelui omenesc, care conține în el sarea oceanică. Începuturile călătoriei se află în vasele sanguine. Sângele este planetar, are sare și soare.” În astfel de interpretare sarea este forța vieții ca și soarele, iar

omul prin sângele său este inclus în univers. Folosindu-ne de însăși imaginea lui Mandelștam (14), putem spune că el este un poet „solar”. El iubește soarele, se simte atras mai ales de meleagurile însozite – Grecia, Italia. În virtutea poeticii sale asociative, la termenii paradigmei: viață-sânge-soare-sare se adaugă și mierea de albine, care este un fel de dublu al soarelui:

Возьми на радость из моих ладоней

Немного солнца и немного мёда (...)

Из мёртвых пчёл, мёд, превративших в солнце.

Lanțul de metamorfoze imagistice la Mandelștam ne conduce într-un univers vrăjit, unde cuvintele dobândesc o respirație nemaipomenită, unde acționează o multitudine de forțe – legate de limbă, cultură, istorie, ceea ce l-a făcut pe Jirmunski să-l numească, pe bună dreptate, „un fantast al cuvântului”.

Talentul lui Mandelștam a evoluat spre o rigurozitate clasică (foarte evidentă deja în ciclul *Tristia*). Dar nu e vorba numai de clasicitatea formei, ci și de traiectoria pe care o indică de la arta contemporană spre arta clasică. Definindu-l în acest

mod, Jirmunski scria: „Ca orice poezie de stil clasic, poezia lui Osip Mandelștam este o arhitectură a formelor frumoase. Ce treabă avem noi cu „psihologia” arhitectului, cu trăirile lui omenești, personale, dacă clădirea se ține, sprijinindu-se pe legile echilibrului artistic. Însuși Mandelștam se vrea un poet-arhitect: el își denumeste cartea de versuri *Piatra* și vrea să semene în arta sa cu constructorii anonimi ai catedralelor medievale. El nu este un liric, care povestește în versuri despre trăirile sufletești; el creează parcă niște tablouri obiective, pe teme date poetului și care nu depind de el – nici descrieri finite, nici povestiri. Ca orice clasic, el este un poet-tradiționalist. Ca om de cultură și carte, el se inspiră nu din viață, ci din prelucrarea acestei vieți, care capătă formă deja până la el, în creația artistică...” (15).

Viața omului e măsurată, în concepția lui Mandelștam prin artă lucrurile trecătoare din natură devin vesnice. Trandafirul răsare din pământ și se întoarce în pământ. Unica lui amintire este continuarea vieții lui prin artă:

Сестры-тяжесть и нежность, одинаковы ваши
приметы.

Медуницы и осы тяжёлую розу сосут.

Человек умирает. Песок отстывает согретый,
И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут (...)

Словно тёмную воду, я пью помунившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землёю была.
В медленном водовороте тяжёлые, нежные розы.
Розы тяжесть и нежность, в двойные венки
заплели.

Mandelstam privea arhitectura în corelație cu alte arte, inclusiv cu arta cuvântului, cum reiese și din eseul *Dimineața akmeismului*: „... noi introducem goticul raportat la cuvinte, așa cum Sebastian Bach l-a afirmat în muzică. Ce nebun s-ar hotărî să construiască, dacă nu ar crede în realitatea materialului, a cărui rezistență el trebuie s-o învingă... să construiești poți numai în numele „a trei dimensiuni”, pentru că ele sunt condiția oricărei arhitecturi... Arhitectul trebuie să fie un bun locatar, iar

simboliștii au fost proști arhitecți. Să construiești înseamnă să lupți cu pustiul, să hipnotizezi spațiul. O bună săgeată a clopotniței gotice este totuși rea, pentru că tot sensul ei constă în a străpunge cerul, să-i reproșeze astfel că e pustiu... Noi nu zburăm, noi ne urcăm doar pe acele turnuri, pe care putem să le construim singuri” (16). Semnele indicate în acest eseu sunt în planul poezicii mandelștamiene niște simboluri antisimboliste – piatra, săgeata, turnurile și mai ales cerul pustiu, care este evocat chiar și în poezia timpurie:

Я так же беден, как природа
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста, –
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

După cum se vede și din versurile de mai sus scrise în 1910, aderând la akmeism, Mandelștam venea cu o viziune proprie privitoare la realitatea înconjurătoare, cu materialitatea lucrurilor sale, având volum și greutate. Cu timpul, el ajunge la concepția despre poezie ca purtătoarea mai ales a „cuvântului nou”, în care se întâlnesc tendințe diferite ale limbii. În volumul *Tristia* (1922) observăm deja schimbări în poetica sa – discursul se eliberează de obiectualitatea afișată și devine mai metaforic, mizând pe eliberarea relațiilor asociative. În acest sens el apără chiar niște idei care înseamnă o reevaluare a concepțiilor akmeiste: „Nu cereți de la poezie o strictă materialitate, concretețe, materialitate... Oare obiectul poate fi stăpânul cuvântului? Cuvântul este Psiheea. Cuvântul viu nu denumește obiectul, ci îl alege în mod liber, parcă pentru locuința uneia sau alteia dintre semnificațiile obiectului, trupul drag” (17).

Rămânând toată viața un arhitect în poezie, Mandelștam va rămâne credincios stilului gotic. De dinamica gotică Mandelștam are nevoie nu pentru propensiunea spre infinit (așa cum tratează goticul romanticii; 18), pentru el e un triumf al

construcției arhitectonice în care piatra, materialul dur poate fi transformată în dantelă ajungând la diafanul pânzei de păianjen, care semnifică deja imponderabilitatea sufletească. Cultul său pentru gotic se concentrează și în sintagma „suflet gotic”, care exprimă ideea aspirației omului din toate timpurile pentru a crea frumosul și a-și exprima astfel individualitatea artistică:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть,
 Египетская мощь и христианства робость,
 С тростинкой рядом-дуб, и всюду царь-отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
 Я изучал твои чудовищные рёбра,
 Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
 И я когда-нибудь прекрасное создам.

Nu putem să nu remarcăm că o idee similară, în ce privește elanul creator și manifestarea individualității artistice o întâlnim la Emil Cioran: „Goticul este stilul ascendenței, al

elanului vertiginos, dar orientat, al **devenirii transcendente**. O individualitate se determină după **elementele gotice din suflet**. Predominarea lor caracterizează prezența ei. Elanul unei culturi exprimă prezența internă a patosului gotic. Căci goticul este verticala spiritului. Din el derivă tragicul, sublimul și renunțarea, ca pasiune pentru altă lume” (19).

Imaginea „sufletului gotic” la Mandelștam exprimă verticalitatea aspirației omului spre lumina spiritului care ne amintește de aceeași verticalitate a coloanelor de lumină din poezia și romanul *Doctorul Jivago* de Pasternak. Lumina spiritului creator trebuie transmisă semenilor noștri. „Noi, toți oamenii, – suntem astfel plămădiți încât nu putem să nu luăm lumina din sufletul semenilor drept lumina noastră proprie.”. Spre „lumina din suflete”, sau spre „darul sufletului viu”, cum spunea Pasternak, spre „sufletul gotic”, cum spunea Mandelștam, trebuie să năzuiască orice om, în căutarea propriei identități.

NOTE ȘI COMENTARII

1. Am prezentat deja în capitolul despre Gumiliov date despre nașterea acestui curent literar rus. Viața lui nu a fost prea lungă, gruparea în sine s-a destrămat peste aproximativ doi ani, dar a supraviețuit în versurile respectivilor poeți. Mandelștam, ca și Ahmatova, de altfel, a rămas akmeist toată viața.

2. *Apud* Lidia Ghinzburg, *О лирике*, Leningrad, 1974, p. 342.

3. V. vol. *Русские писатели XX-века*, vol. II, Moscova, 1990, p. 14.

4. *Ibidem*, p. 13.

5. Когда удар с ударами встречается,

И надо мною роковой,

Неутомимый маятник качается

И хочет быть моей судьбой.

Торопится и грубо остановится,

И упадёт веретено, –

**И невозможно встретиться, уловиться,
И уклониться не дано.**

5. V. Lidia Ghinzburg, *op. cit.*, p. 358.

6. Nikita Struve, *Osip Mandelştam. De la simbolism la akmeism*, în vol. *Русская литература XX века*, p. 200.

7. Esteticianul V. Şklovski afirma că în general „limbajul poetic este un LIMBAJ-CONSTRUCTIE”.

8. *Apud* M. Gasparov, *Поэт и культура*, în vol. cit., p. 180.

9. V. M. Jirmunski, *Преодолевшие символизм*, în vol. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Lenigrad, 1977, p. 123.

10. Serghei Gorodetki afirma despre akmeiști că ei „captează în artă acele clipe, care pot fi veşnicie” (*apud* N. Struve. vol. cit., p. 203).

11. Vesper în latină – 'seară, apus'.

12. Şi într-o poezie a lui Gumiliov – *Venetia* – întâlnim apele încremenite de sticlă, precum şi pustiul sinistru al oglinzii

venețiene (cu ambiguitatea semantică a expresiei). Vede ceva fantomatic în acest oraș:

Город как голос наяды,
В призрачно-светлом быллом,
Кружев узорней аркады,
Воды застыли стеклом (...)

Может, быть это лишь шутка,
Скал и воды колдовство.
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?

Крикнул. Его не слышали,
Он, оборвавшись, упал,
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал.

13. Tema morții consonantă cu cea a creației o întâlnim și la Inokenti Annenski. Pentru simbolistul rus descifrarea

textului vieții constituie însăși rațiunea de a fi. În momentul în care poetul are senzația că viața nu-i mai oferă posibilitatea acestui exercițiu, când pare că „tainele cuvintelor” nu-i mai comunică nimic, aceasta înseamnă drama suspendării în nemișcare. Stare ce se identifică cu moartea:

До конца всё видеть, цепenea...

О, как этот воздух странно нов...

Знаешь, что... я думал, что большее

Увидать пустыни тайны слов.

Din clipa în care tot și ce s-a petrecut pare deslușit, viața își pierde sensul, ceea ce echivalează cu sfârșitul. Aceasta este una din ipostazele originale ale întruchipării poetice a temei morții la Annenski (temă de altfel dominantă în creația sa).

15. V. Jirmunski, *На путях к классицизму*, în *vol. cit.*, p. 138.

16. *Apud* Lidia Ghinzburg, *vol. cit.*, p. 360.

17. În *vol. Русские писатели*, p. 15.

18. În ciclul *Flori romantice* Gumiliov făcea și el o incursiune în epoci culturale (preferă ca și Mandelștam epoca elenismului și arta medievală). Evocând catedrala din Padova, care-l face să se înfioare cu „sunetul grav al orgii, curgând ca sângele îngrozit și revoltat prin venele de granit ale sumbreleor biserici”. Tristețea pe care o surprinde în atmosfera catedralei îl îndeamnă să fugă, înainte de a-i pune stăpânire pe suflet. Din exterior însă, turnurile gotice i se par niște aripi, pe care „catolicismul le-a întins spre azurul celest”.

Бежать из-под этих сводов в тёмных,

Пока соблазн души, словно крылья,

Католицизм в лазури распростёр.

19. Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*.

București, 1990, p. 64.

UNIVERSUL POETIC AL LUI NIKOLAI KLIUEV

„Nu cu Fierul, ci cu frumusețea se cumpără bucuria rusească.

... În amintirea întâlnirii noastre pe pământul rusesc scaldat în sânge, cu speranța în bucuria universală”.

Cuvintele acestea pline de semnificație reprezintă o dedicație pe o carte dăruită de N. Kliuev lui Panait Istrati (1) în 1928 (este vorba de volumul apărut în acel an – *Izba și câmpia*).

Dar cine este Kliuev? Nu vom greși dacă vom răspunde – un mare poet rus al secolului XX, care la noi a rămas necunoscut, dar chiar și în patria sa el a fost decenii de-a rândul

prezentat unilateral (mai ales că fusese etichetat „dușman al poporului” și sfârșise într-un lagăr stalinist).

Kliuev-poetul este încă receptat destul de contradictoriu, iar în biografia sa artistică mai sunt multe pete albe. El a rămas încă o enigmă, iar în jurul numelui său au fost tesute numeroase legende. Este adevărat că după apariția în 1990 a unei monografii scrise de un reputat specialist, K. Azadovski (2), se face mai multă lumină în jurul acestui deosebit de interesant fenomen al literaturii ruse.

Kliuev este în primul rând un mare creator de mituri poetice, care și-a extins această creație și asupra propriei personalități. Multe din legendele ce au circulat în legătură cu numele său au fost construite de el însuși. El a scris niște eseuri „autobiografice” care reprezintă în parte ficțiune artistică, deci trebuie tratate ca atare, iar din ele trebuie cernute cu prudență faptele reale. Sunt multe momente din viața sa ale căror mărturie sunt doar propriile însemnări.

El se mândrea cu neamul său, a cărui origine se ascunde în negura vremurilor: „Arborele meu genealogic își are rădăcina în epoca țarului Aleksei, iar o ramură duce la un strămoș –

protopopul Avvakum”, cum putem citi în versurile: „К костру готовитесь спозаранку” – гремел мой прадед Аваакум.

Kliuev avea o vocație deosebită a mistificărilor de orice gen, chiar și în relațiile cu cei din jur, astfel încât foarte puțini din cei care l-au întâlnit pot spune că i-au cunoscut adevărata față sau, poate, nu i-a cunoscut-o nimeni (până și Esenin, care i-a fost apropiat, era derutat uneori de comportamentul lui Kliuev). Era stăpânit de un fel de „demon” al teatralității, astfel încât păreriile contemporanilor săi sunt foarte diferite, cât de diferite au fost și „rolurile” sale pe scena vieții. Este destul de cunoscut un episod pe care-l povestește poetul G. Ivanov și care confirmă talentul actoricesc al lui Kliuev. Aici el se dedublează în rolul de „european” alături de cel de „paysan” (3). (Ivanov îi notează greșit numele patronimic – numele adevărat este Nikolai Alekseevici Kliuev).

„– Ei, Nikolai Vasilievici – cum v-ați instalat la Petersburg?

– Slavă ție, Doamne, nu ne lasă Ocrotitoarea pe noi, păcătoșii. Mi-am găsit o cămăruță-colivie, parcă mult ne

trebuie? Treci pe la mine fiule, fericește-mă. Pe strada Morskaia, după colț, locuiesc...

Și am trecut pe la Kliuev. Colivia s-a dovedit a fi la Hotel de France, cu un covor luxos și o frumoasă canapea turcească. Kliuev stătea pe canapea, într-o cămașă orășenească, cu cravată, și citea Heine în original” (4).

Să revenim acum cu întrebarea – cine este de fapt acest exponent al „sufletului rusesc”, acest închinător la „catedralele” pădurilor Nordului? El a descins din ținuturile Olonetkului, unde și-a petrecut anii copilăriei și adolescenței, anii de învățătură. Din 1918 (de la vârsta de 24 de ani) se află în orașul Vitegra (capitală de gubernie). Cum remarcă Azadovski, pentru primii 20 de ani nu dispunem de nici un fel de mărturii pentru a putea vorbi mai pe larg despre copilăria și adolescența lui. Despre părinți ne povestește poetul însuși într-o formă metaforică, plină de înflorituri stilistice, care sunt caracteristice pentru discursul său, și care ne amintește de stilul ornamental al vechilor cronici. Înțelegem că bunicul, mama și tatăl au avut o influență hotărâtoare asupra formării caracterului său. Tatăl, așa cum își amintește și Esenin, care l-a cunoscut, era „mai bogat

decât toate cărțile și discuțiile noastre”, mama o iscusită povestitoare, cunoscătoare de cântece și legende populare.

Momente pline de mister în biografia poetului sunt peregrinările din adolescență prin Rusia și legăturile sale cu o sectă religioasă, care-și trăgea denumirea de la numele lui Hristos și se organizase în grupuri numite „corăbii” (5).

„Așa am trăit doi ani pe Corabia de Aur a hriștilor – porumbei albi” – consemnează Kliuev în eseul său *Soartă de cufundar*. Tot aici el povestește cum a călătorit prin Caucaz, unde s-a întâlnit „cu mulți oameni de taină” și că a călătorit în Norvegia și de acolo a ajuns până în Persia.

În memoriile sale el fabula în legătură cu anumite perioade din viața sa, amăgindu-și cititorul. În felul acesta se învâluie treptat într-un adevărat „mit poetic”. Indiscutabilă rămâne o trăsătură care l-a caracterizat toată viața – religiozitatea, lucru confirmat și de contemporanii care l-au cunoscut și de scrisorile sale către Blok, dar mai ales de poezia sa.

Într-o anchetă pe care o completează în 1925, el consemna că debutul său în poezie s-a petrecut la 20 de ani.

1904 este anul apariției primelor sale versuri, într-un volum intitulat *Poeți noi*, la o editură din Sankt Petersburg. Deși este foarte devreme să se tragă niște concluzii privitoare la lumea poeziei lui Kliuev, există deja în aceste versuri ceva, care se va transmite și în poezia de maturitate – pe fondul unei Naturi slobode, pline de frumusețe, omul contrastează cu starea lui de oprimat, el poartă „câtușele robiei” și „răutății sodomice”.

Era perioada marilor așteptări, care se simțea și în atmosfera literară. „Muza mâniei” îl inspiră mai ales după declanșarea epocii revoluționare de la 1905, când scrie versuri a căror tonalitate ne amintește de „poetii-tărani” din secolul al XIX-lea.

Aici se impune să facem o precizare. Atitudinea lui Kliuev față de revoluția din 1905 este mai ales așteptarea ca pe o înnoire religioasă (6). Ea exprimă speranța instaurării pe pământ a împărăției Domnului, considerând că fericirea țaranului nu poate fi dobândită decât prin atingerea idealului creștin al „frăției”. Recunoaștem ecourile concepțiilor sectanților; revolta lor în spirit „antistatal” și „antibisericesc” era și

consecința prigonirii sectelor religioase din partea regimului absolutist țarist.

Un moment distinct în biografia lui Kliuev îl constituie relațiile cu poetul A. Blok, cea mai proeminentă figură în rândul sciitorilor, la care se raportau marile spirite ale epocii literare. Au rămas ca documente foarte importante, mărturii ale formării concepțiilor lui Kliuev, cele 40 de scrisori adresate lui Blok (din păcate scrisorile de răspuns ale lui Blok nu s-au păstrat) – scrise între 1907-1913. Corespondența a avut o deosebită însemnătate și pentru Blok, care nota în jurnalul său în anul 1911: „Kliuev este un mare eveniment în toamna vieții mele” (7). În cea de-a doua scrisoare trimisă lui Blok, Kliuev atingea o problemă crucială pentru acei ani și care-l preocupa în mod deosebit și pe marele poet simbolist – relația „popor – intelighenție”. Vorbind în numele poporului, care, fără voia lui, este exclus din sfera valorilor culturale, Kliuev scria:

„Jertați-mi îndrăzneala, dar eu consider că dacă fratele nostru ar avea timp pentru crearea imaginilor artistice, ele nu ar fi mai prejos decât ale Domniilor Voastre. Atât de mult încape

în acest suflet în ce privește principiile constructive, atât de strălucit se simte la el marea înaripare” (8).

Tema „poporul și intelighenția” era mult frământată de scriitorii acelei vremi. Intelighenția rusă încă din secolul al XIX-lea fiind preocupată de ceea ce o desparte fatalmente de popor. La poeții simbolști se adâncește tot mai mult sentimentul pe care Blok îl exprima astfel:

„Îmi este clar un lucru: *Prăpastia*, bariera de netrecut între intelighenție și popor *există*”. Tot mai frecvent sunt pronunțate cuvintele care exprimă această veritabilă antiteză: „*Voi și noi*”. Pentru ispășirea acestui „păcat” mulți scriitori încearcă să revitalizeze idei narodnice. Sentimentul că Rusia se află la marginea unei prăpastii, că o așteaptă pieirea, dacă nu se va găsi răspunsul la simbolica întrebare rusească „ce-i de făcut?”, îi îndeamnă pe simbolști, mai ales, dar și pe alți intelectuali (pe filozofi, de pildă) să exploreze semnificațiile mistice ale „sufletului rus”, să se întoarcă în străvechime, la trecutul scitic, pentru a descifra direcția destinului rusesc.

Viaceslav Ivanov (9) ale cărui reflecții teoretice aveau mare ecou în acel an, susținea necesitatea contopirii artei

„simboliste” contemporane cu conștiința religioasă. De la „simbol” la „mit” indica el ritos calea salvării. În aceeași ordine de idei, simbolistul A. Belii susținea: „În stihia vieții noastre inconștiente noi suntem religioși, dacă ne cultivăm spiritul național și suntem naționali dacă suntem religioși”(10). (În acest spirit este scris volumul de versuri al lui Belii, intitulat *Scrum*).

Cu vocație actoricească, Kliuev speculează interesul lui Blok pentru concepțiile sale, ca scriitor apropiat de spiritul popular (în comparație cu „aristocratismul” poezilor „moderni”) și joacă chiar rolul de acuzator la adresa „poetilor-cărturărești”, care, considera el, erau departe de viața adevărată. Blok inițial nu înțelege „jocul” lui Kliuev și se lasă prins în mrejele lui. Opiniile lui Kliuev prezentau un mare interes și prin faptul că era legat de religia sectantă.

Idei născute încă din secolul al XIX-lea sunt revigorate, în perioada 1905-1907, accentuându-se interesul pentru sectele religioase, pentru credințele de rit vechi și pentru regiunea care le dăduse naștere (Nordul Rusiei). În acest sens Belii scria despre Blok: „Poezia lui plină de neliniști îl apropie de sectarismul rus” (11). Iar Kliuev reprezenta întruchiparea

acestui spirit sectant. „Scrisoarea lui Kliuev mi-a deschis definitiv ochii” (12) – nota Blok.

Lucian Blaga relevă semnificația pe care a avut-o sectarismul religios pentru spiritualitatea rusească: „Ispita schismatică se sublimează în vis liber și în viziuni care nu obligă și se pierde în anonim; nu se dezvoltă în doctrină și nu ajunge la creația sectară, de noi cuiburi de viață religioasă. Ne găsim aici în fața unei trăsături psihologice, prin care ne deosebim bunăoară de poporul rusesc. *Cultura biblică și bisericească fecundează sufletul poporului rusesc, de multe ori în sensul practic al schismei sectare. Poporul rusesc aproape că nici nu poate fi despoiat de această notă sufletească. se poate risca paradoxul că însăși mișcarea „celor fără Dumnezeu” are în Rusia un substrat psihologic, „ispita schismatică religioasă”, care a dus și duce acolo la toate înjghebările sectare. La popoarele apusene sectarismul este foarte înfloritor. Dar acolo sectarismul nu e un rezultat al fecundității religioase ca în Rusia, cât al tendinței prin care am caracterizat sumar rolul culturii biblice și al biserici la apuseni. Cultura biblică se vrea în sufletul popoarelor apusene realizată ca doctrină poetică, și*

aceasta în forma cea mai „pură”. Din această sistematică și foarte susținută tendință spre puritate se nasc acolo fără curmare mișcările sectare. În Rusia sectele iau ființă nu din năzuința spre paradisul pierdut al doctrinei pure și originare, cât dintr-o fecunditate religioasă naturală” (13).

Blok îl considera pe Kliuev un fel de „profet” și credea cu convingere în spusele lui. În 1908 Kliuev scrie articolul *De pe celălalt țărm*, în care construiește un fel de utopie țărănească, având la bază legendele și basmele populare. Blok va extrage apoi citate din acest articol, pe care le va insera în eseuul său *Stihia și cultura*, iar spiritul poemului *Cei doisprezece* preia ceva din spiritul ideilor kliueviene.

Cu tot dramatismul recunoașterii de către Blok a rupturii între intelighenție și popor, el nu a acceptat niciodată dizolvarea eului în „stihia” celor mulți, ci și-a apărut condiția de intelectual aristocrat. „Eu iubesc estetica, individualismul și disperarea (...), eu însumi sunt un *intelectual*” (14) – nota el în articolul *Poporul și intelectualitatea*, scris în 1908.

Peregrinările prin țară îi întăresc lui Kliuev ideea muceniciei, concepția despre viață ca o Golgotă. În anii 1909-

1910 trece printr-o perioadă de criză spirituală, care-l îndeamnă să renunțe la scris, la „frumusețea rostită”. – „Am să tac. Nu știu dacă fac bine, dar cred că jocul cu cuvintele este periculos, deși mișună mai multe cuvinte spinoase, e mai bună tăcerea. Dumnezeu cu ele, cu cuvintele-versuri” (15) – îi scria el lui Blok.

După ce corespondaseră câțiva ani, prima întâlnire a celor doi poeți are loc în 1911, dar corespondența va continua și mai târziu. Una din cele mai importante scrisori este adresată de Kliuev la 30 noiembrie 1911. Aici el trăgea o linie de demarcație între Occident și Rusia ca două areale spirituale diferite, relevând că Rusia „se închină Suferinței” (în aceasta văzând și sâmburele creștinismului) și-i pretinde lui Blok să-și asume fapta „trăirii întru Hristos”, să se „cunune cu Rusia”.

Cu tot tonul de „învățător” pe care-l arborează în scrisorile sale, Kliuev, ca poet, recunoaște că în poezie Blok i-a fost mentor. El simte nevoia să-și încredințeze versurile spre judecată acestui mare poet, înzestrat cu un ireproșabil simț estetic. Blok, cu autoritatea sa, l-a ajutat enorm pe Kliuev să-și

publice poeziile în revistele vremii, cu dorința de a-l aduce în „marea” literatură rusă.

*

* *

Poeziile lui Kliuev care-i aduc recunoașterea mai ales începând cu 1910, sunt scrise sub influența liricii lui Blok. El publică la o revistă săptămânală „Novaia zemlia”, o revistă a așa-numiților „creștini ai Golgotei”. Tema Golgotei, pe care o tratase și mai devreme, devine una dominantă acum. Eroul liricii sale din această perioadă este „luptătorul-mucenic”. El este gata să urce Golgota cu curajul mucenicului creștin, jertfindu-se pentru fericirea celorlalți.

În anii 1911-1912 își publică în „Novaia zemlia” o mare parte din poeziile care vor fi adunate ulterior în volumele *Dăgățul pinilor* și *Cântecele fraților*. Cel din urmă a avut inițial titlul *Cântecele creștinilor Golgotei*, având semnificația mântuirii

prin *ispășirea păcatelor*, iar calea eliberării nu poate fi alta decât parcurgând Golgota:

Наш удел – венец терновый,

Ослепительной зари. –

Мы – соратники Христовы,

Преисподней ключари (...).

Крест целящий, крест разящий,

Нам водитель и завет.

Брат, на гноище лежащий,

Подымись, Христос грядёт.

Începând cu *Dangătul pinilor* apare una din temele dominante ale poeziei și publicisticii sale. Tema orașului, care poate fi integrată într-o temă romantică mai cuprinzătoare – aceea a antitezei între Civilizație și Natură. Civilizația este întruchipată prin Orașul contemporan, văzut ca „un infern de piatră”, în care oamenii sunt niște păcătoși, pentru că s-au îndepărtat de „glie”, de puritatea „feciorelnică” a Naturii. În

eseul *Prizonierii oraşului* el construieşte imaginea viitorului în care oraşul ca „închisoare de piatră” dispare şi se instaurează raiul ţărănesc: „Au trecut milenii. Câmpiile noastre sunt pline de roua înmiresmată, iar lanurile unduiesc ca altădată. Îţi aminteşti? Aici era ceea ce oamenii numeau Oraş” (16).

Kliuev nu accepta oraşul contemporan plin de contradicţii. Visul său romantic la împărăţia vie a naturii are un iz neorodnic, dar se încadrează şi într-o tendinţă mai largă – a poeziei de la începutul veacului – este o reacţie la ofensiva maşinismului, exprimând nostalgia după o natură idilică. De altfel, încă din secolul al XIX-lea apare în literatura europeană tendinţa de a zugrăvi oraşul ca loc al cataclismelor civilizaţiei, al descompunerii personalităţii umane. La antipod era căutată liniştea şi armonia naturii. O dată cu secolul XX asaltul civilizaţiei tehnice se intensifică. Începutul de veac ne dă o literatură a coşmarelor, a disperării în faţa lipsei unei perspective de refugiu – morbul descompunerii contaminează nu numai oraşul, dar şi satul. Post-expresioniştii vor căuta un punct de echilibru – „naturiştii” germani, imagiştii anglo-americieni, georgicienii englezi readuceau în literatură atmosfera

tămăduitoare a naturii, reînviau miturile naturii ca o forță regeneratoare. Desigur, pe de altă parte, există și un puternic curent al urbanismului – poezia futuriștilor, de pildă.

În anii la care ne referim, cei mai străluciți oameni de literă ruși erau interesați de o lucrare deosebit de originală a filozofului N. Fiodorov – *Filozofia Cauzei Comune*, în care ideea fundamentală este aceea a autoperfecționării umane, a comuniunii între oameni, care poate deveni o forță uriașă, în stare să învie (la modul direct al cuvântului) strămoșii, constituie o adevărată „tehnologie” a învierii. El scria: «Învierea părinților noștri este *recrearea unității de la începuturi a procesului istoric*, distrusă de păcatul originar al autodespărțirii trufase. Refacerea vieții organice și armonioase – atât a celei omenesti, cât și a naturii distruse de civilizația urbană demonică și aducătoare de moarte: „Orașul este o sumă de stări nefrățești”» (17).

În contextul Rusiei din această epocă raporturile între sat și oraș devin o problemă-cheie pentru clarificarea drumului pe care îi era menit Rusiei să-l parcurgă. Sensibilitatea poetică a vremii presimte schimbări iminente, poezia se împletește strâns

s-a petrecut mai întâi în paginile publicației „Ejemesiacinfi jurnal”, iar peste câteva luni (octombrie 1915) se întâlnesc, în sfârșit, la Petrograd. Relațiile devin tot mai apropiate, sunt peste tot văzuți împreună. Tot împreună sosesc și la Moscova în ianuarie 1916, unde își fac apariția la serate literare, la care-și citează versurile. Propriu-zis aceste relații au durat până la moartea lui Esenin (care a fost o grea lovitură pentru Kliuev), dar ele au fost totuși destul de complicate – cu apropieri și conflicte, ceea ce unii au numit dragoste-ură. Într-una din autobiografiile sale Esenin nota: „Cu Kliuev s-a înfiripat, cu toate neînțelegerile de fond, o mare prietenie, care continuă și azi, deși nu ne-am mai văzut de șase ani” (26). Iar în 1925 preciza: „Dintre poeții contemporani cel mai mult îmi plac Blok, Belii și Kliuev. Belii mi-a dat mult în sensul formei, iar Blok și Kliuev m-au învățat lirismul” (27) sau, adaugă el, „Kliuev mi-a fost un adevărat mentor”.

Influența lui Kliuev asupra lui Esenin în acești ani a fost considerabilă. Imaginile religioase, vocea poetului care oficiază în „catedrala” naturii, interesul deosebit pentru mituri, toate acestea pot fi explicate și prin contactul cu imagismul kliuevian.

Dar nu e mai puțin adevărat că temperamentul și sensibilitatea lor este foarte diferită – îi deosebește și viziunea lor asupra vieții și însuși tipul de lirism care-i caracterizează.

Ca și la Esenin, tema fundamentală a creației lui Kliuev este Rusia, dar o Rusie „scitică”, arhaică, o Rusie a vechilor credințe, o Rusie „rublioviană”. „Izba și câmpia” ca motive centrale ale poeziei sale se împletesc într-o adevărată epopee a Focului și Pământului. Așa cum remarcă unii exegeți, Izba (vezi și ciclul *Cântecele Izbei* – 1916) reprezintă centrul cosmogoniei kliueviene.

„Cenușie, neprimitoare la aspect, izba de bârne rusească, cu toate atributele aspectului și vieții, devine în poezia lui Kliuev un fel de simbol al Rusiei țărănești patriarhale, esența sa „mistică”. Nu prea arătoasă pe dinafară, sârmanul spațiu al izbei este învăluit în poezia lui Kliuev de o lumină orbitoare. Cu ascutime polemică este proslăvit tot ce e legat de universul obiectual țăranesc: lavița, pâinea mare rotundă, furca de tors, cuptorul și chiar opincile. Toate aceste obiecte îi par „sfinte” („Мужицкий лапоть свят, свят, свят!”), în viața de trudă

zilnică a Izbei, poetului i se dezvăluie „dumnezeirea” și „veșnicia” (28).

Așadar, pentru Kliuev Izba este simbolul universului:

Беседная изба – подобно вселенной:

В ней шелом – небеса, полати – Млечный Путь.

Într-un articol Kliuev conferea izbei taina unei întregi concepții populare despre viață (în termeni foarte apropiați de viziunea lui Esenin, în aceeași ordine de idei; 29): «„raiul izbei” este cea mai mare taină a cunoașterii ezoterice a mujicului”: cuptorul este inima izbei, căluțul de pe acoperiș – semnul drumului universal» (30). Glia-mumă și Izba sunt amplificate la dimensiunile unui cămin cosmic, reunindu-se sub semnul Vetrei și al Focului. Ar putea fi aceasta și o influență a filozofiei hinduse cu venerarea Focului. De fapt, tema orientului pătrunde adânc în lirica sa. Satul cu imagini de basm este înfrumusețat și în culori exotice „orientale”:

Кто несказанное чает,
 Беря в тулупную мглу,
 Тот наяву обретает
 Индию в красном углу.

„Împărăția Izbei” este legată de legendele privitoare la „Alba Indie”, care reprezintă un fel de fantomatică țară mistică, amintindu-ne de „India Spiritului” pe care o întâlnim la Gumiliov. Imaginile acestea își au izvorul în credințele populare răspândite prin ținuturile Olonețkului, așa cum tot aici circulau și legende privitoare la Japonia.

Flacăra credinței la Kliuev a fost surprinsă, încă de la publicarea primelor poezii, de către Briusov, care, într-o recenzie remarca: „Vom spune doar că acest foc care însufletește poezia lui Kliuev este focul conștiinței religioase. Conform propriei sale mărturisiri el caută întru credință „glasul îngerului”. Și ceea ce în versurile altuia ar fi doar o frumoasă metaforă, la Kliuev ne pare o expresie simplă și precisă a trăirilor sale interioare, spovedania sa” (31).

„Frumoase metafore” rămân de fapt imaginile religioase în care se întruchipează natura în poeziile lui Esenin, scrise în perioada în care intrase în sfera de influență a lui Kliuev. În general, eroul liric eseninian este însetat să cunoască tainele naturii, are nostalgia pribegiei spre locuri necunoscute, dar în nici un caz pe tărâmurii celeste; el aspiră să măsoare cu pasul drumul spre zarea lumii (Kliuev, dimpotrivă, are gustul infinitului – Чтоб поглядеть, как мир безмерен). Versurile lui Esenin scrise, începând cu 1915, de genul:

Я странник убогий

Молюсь в синеву

На палой дороге

Молюся в траву.

Покоюся сладко

Меж росновых бус

На сердце лампадка

А в сердце Исус.

nu dovedesc o cotitură produsă în conștiința poetului, ci mai mult un experiment poetic, o încercare de a-și proba pana în compoziții apropiate de stilul kliuevian. Un vers ca Душа грустит о небесах este în disonanță cu sensibilitatea lirică eseniniană, așa încât nu-l putem explica decât printr-o influență directă a lui Kliuev, la care întâlnim o imagine identică:

Душа по лазури грустит

По ладану ландышей, кашек.

В лиловых потёмках раки

Не чуется щебета пташек.

Pe ce doi poeți îi apropie, desigur, o profundă și sinceră dragoste pentru natură, simțământul de a fi organic integrat în viața ei. Sensibilitatea religioasă a lui Kliuev este impregnată și de trăirile arhaice ale zeificării naturii:

Природы радостный причастник,

На облака молюся я (...).

Ушёл я в поле к лознякам,

Чтоб поглядеть как мир безмерен,
Как луч скользит по облакам.

Într-o manieră apropiată își exprimă și Esenin
propensiunea spre contopirea totală cu natura:

Позабыв людское горе,
Сплю на вырублях сучья.
Я молюсь на алы зори
Причащаюсь у ручья.

Farmecul naturii evocate de Kliuev izvorăște din înțelegerea și căldura cu care se apropie de ea, simțindu-se frate bun cu pădurea, pricepând graiul păsărilor și izvoarelor, simțindu-se dator să apere această lume de amenințarea „fierului” civilizației. Atmosfera poeziei kliueviene l-a cucerit pe Esenin și prin consonanța cu unele viziuni proprii, mărturisindu-i chiar, încă de la prima scrisoare, gândul că-i apropie multe lucruri comune. Și cu toate acestea, un aspect esențial îi desparte – în timp ce la Kliuev conștiința religioasă

este organică, la Esenin apelarea la imaginile biblice rămâne un aspect al limbajului poetic. Nu va trece mult timp și el se va orienta spre patosul negării dumnezeirii. De la versurile *Но даже с тайной бога/ Веду я тайно спор* – el ajunge la imaginile iconoclaste dintr-o serie de poeme „cosmice” ca *Schimbarea la față, Inonia, Ceaslovul satelor*.

Pentru Kliuev albastrul celest este inaccesibilul transcendent, izvor de extaze mistice. Esenin nu trăiește însă asemenea revelații – cerul său nu are nimic din inefabilul transcendental, din nebulozitatea romantică a tărâmurilor divine. Conform concepției sale, tot ce există pe pământ, inclusiv satul natal, se află proiectat în oglinda celestă – *И в том раю я вижу/ Тебя мой отчий край*. Cosmosul eseninian ne introduce în același univers țărănesc, populat de tot ce ține de viața satului. Rusia câmpenească este „pe pământ și în ceruri”. Sursa unei asemenea concepții trebuie căutată în credințele populare de care pomenea și Kliuev: „Există o credință populară tainică, precum că Rusia nu se sfârșește aici pe pământ, că tot ce este drept în Rusia se reconstituie în cer... Esenin și cu mine credem în asta cu tărie” (32).

Remarcam mai sus că însăși factura lirismului îi deosebește pe cei doi mari poeți. Kliuev este un poet care nu are tentația confesiunii, a dezvăluirii ungherelor ascunse ale sufletului, spre deosebire de sinceritatea extraordinară a expresiei eseninine. Kliuev rămâne în poezie ca și în viață (33) la fel de enigmatic, fiind un caracter impenetrabil și alunecos. Se simte atras de descifrarea misterelor sufletului rus, de pătrunderea sensurilor trăsăturilor originare ale caracterului național, a izvoarelor de frumusețe ce curg din epocile arhaice ale culturii. În acest context izba țărănească este un adevărat sanctuar al pământului” – Изба – святилище земли – integrându-se într-un context etnic (34), fiind prefigurarea peste secole a destinului Rusiei:

Лесная изба

Глядится в столетья

Темна как судьба.

Conform acestei viziuni întreaga Rusie este simbolizată prin această *izbă-esență*. Imaginea hiperbolică a izbei este străbătută de spiritualitate:

Изба – богатырица,
 Кокошник вырезной,
 Оконце, как глазнца
 Проведено сурьмой.

Orice contemplare a lumii este raportată la acest microunivers în care tronează simbolic „vatra ca inimă a izbei”. Imaginea vetrei țărănești este o metonimie, care exprimă însuși spiritul izbei. Semiotica ei este dictată de cultul poetului pentru foc, ca principiu primar – „Din toate fenomenele iubesc cel mai mult focul” – spunea el:

И мнится за печью седое поморье,
 Гусиные дали и простырь мерех
 А дед запекает о храбром Егорьи
 Склонив над иглой солодовую плеть.

În ciclul *Cântecele izbei* căldura și pacea căminului este personificată cu chip feminin (35), cu chipul matern al vetrei, și implicit al casei:

И матери-печи одно на уме

Теплень уберець, да всхрапнуть в полутьме.

În timp ce eroul eseninian este mereu pe drum, în mișcare pe spațiile întinse, Kliuev se simte atras de tihna casei. Esenin adună în suflet durerile lumii, Kliuev, ca un adevărat sihastru, gustă pacea singurătății în intimitatea colibei:

Явью бездольно стало пророчество:

Просишь небес и снега за окном.

В хижине тихо. Покой, одиночество—

Веют нагорным свежительным сном.

Un vers din poemul kliuevian *A patra Romă* – „Iar inima mea e o izbă” pare să fie, în acest sens, o replică antitetică la un vers eseninian, care concentrează admirabil

specificul lirismului cântărețului câmpiilor Riazanului: „Inima mea e-o câmpie fără margini”.

Așa cum se autocaracterizează în versurile sale, Esenin este un veșnic pribeag, lipsit de adăpost, care și-a părăsit casa părintească (36), în timp ce pentru Kliuev – „Izba este o cetate, o casetă, o scorbură în care Koșcei Nemuritorul își ține la păstrare sufletul” (37).

Poeziile scrise de Kliuev în anii 1916-1917 se mențin în același registru tematic – „subiecte” religioase, lumea Naturii, iadul Orașului în antiteză cu „paradisul izbei” ș.a., remarcându-se printr-o măiestrie care le poate situa printre marile creații poetice ale secolului XX.

Tema „Occident-Orient” capătă noi amplitudini. Ea trebuie receptată și într-un context mai general al acestei relații, care a generat dispute pe parcursul secolului al XIX-lea și ele continuă de fapt până în zilele noastre. Kliuev contrapune Occidentului un Orient care reprezintă o lume de adevărate frumuseți și manifestări spirituale. El este tentat să asocieze ceea ce se referă la izba rusească, la Rusia, cu denumiri și noțiuni exotice orientale – întâlnim elemente din spațiul egiptean,

chinezesc, iranian, tibetan, indian etc. Помнит моя подоплёка/
Жёлтый Кашмир и Тибет spune el. Rusia însăși este în
poeziile sale un tărâm tainic și arhaic, „sfânta Rusie” fiind
legată prin spiritualitate de cultura orientală:

Русь течёт к Великой Пирамиде,
В Вавилон, в сады Семирамиды;
Есть в избе, в свечковой панихиде
Стены Плача, Жертвенник Обиды.

Continuă să anatemizeze Orașul, rămânând de neclintit
în convingerea că munca țăranului legată de pământ este mai
presus decât cea a intelectualului și tot ce e legat de mediul
orășenesc. Întreaga frumusețe a vieții poetul o acumulează
împărtășindu-se din Natură:

Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг.

O problemă aparte este atitudinea lui Kliuev față de revoluție. El primește vestea despre evenimentele din 1917 în timp ce era pe meleagurile natale din Vitegra, unde rămâne până în 1918. Ca foarte mulți poeți ai vremii salută cu speranță izbucnirea revoluției, fără să-i înțeleagă prea bine esența. El cultiva, de fapt, niște idei utopice țărănești (cum mărturisea și Esenin mai târziu, el crezuse într-un soi de „socialism țărănesc”, care să aducă pe pământ un fel de lume de basm); la Kliuev totul este acompaniat de un patos „religios” (mai puternic decât la alți poeți, care integrau și ei în paradigma poetică a revoluției motive biblice ca – „învierea”, „schimbarea la față”, „a doua venire a lui Isus” (vezi poemele lui Esenin, Belii ș.a.).

Kliuev a intuit însă de la început cât de departe erau concepțiile lui de noua ideologie. Într-o scrisoare din ianuarie 1918 el scria cu o premoniție profetică: „În cadrul culturii proletare astfel de oameni ca mine trebuie să piară” (38).

Dar nu e mai puțin adevărat că în primii ani după revoluție Kliuev scrie în stilul său, mustind de simboluri arhaice și religioase, o serie de poeme și chiar o piesă, intitulată *Paștele roșu* (care s-a pierdut) și ține cuvântări de slavă Comunei.

Trebuie însă făcută precizarea că evenimentele revoluționare reprezintă pentru poet niște mistere religioase. În eseu *Calul roșu* (1919) citim:

„Hristos a înviat! (...) astăzi ne-a venit de pe cruce Cuvântul Universal. S-a cutemurat întreaga lume – Rusia răstignită, Rusia de foc, Rusia ca o nestemată”. Dar între imagismul acesta patetic cu „entuziasmul său de foc” și realitate se deschide o prăpastie. Convingerile sale se dovedesc a fi în deplină discordanță cu cele ale autorităților (39). Va simți nevoia să se întoarcă la temele preferate. Scrie în 1922 un admirabil poem, destul de dificil de descifrat din cauza metaforismului complicat, intitulat *Mama-Sâmbătă* (inițial avea titlul *Sâmbăta albastră*) despre nașterea pâinii ca mare taină a vieții.

În 1923 Kliuev este arestat la Vîtegra și adus la Petrograd. Nici până azi nu este foarte clar care a fost motivul. Acesta este începutul unei perioade foarte grele, de sărăcie cruntă. Dar acest lucru nu-l împinge la singurătate. Dimpotrivă, își vizitează prietenii, își citește versurile la serate literare, merge la concerte. Dar poeziile sale sunt tot mai rar publicate, iar

articolele despre creația lui sunt, puțin spus, răuvoitoare. Este etichetat în fel și chip, considerat chiar periculos. Se construiește astfel în jurul numelui său un alt „mit”, care va persista multe decenii. În 1934 el este iar arestat. În acest răstimp continuă să scrie, versurile sale exprimă amărăciunea că Rusia piere, că industrializarea socialistă distruge viața adevărată, că triumfă „fierul și fiara”. Sunt „cântece prevestitoare de rău”, cum le numea el:

Это новые злые песни –

Волчий брех и вороний край...

На московской кровавой Пресне

Не возрастает словесный Китай.

И не склонится Русь – белица

Над убрусом, где Златен лик...

По речному таит страница

Лебединый отлётный лик.

s-a petrecut mai întâi în paginile publicației „Ejemesiacinfi jurnal”, iar peste câteva luni (octombrie 1915) se întâlnesc, în sfârșit, la Petrograd. Relațiile devin tot mai apropiate, sunt peste tot văzuți împreună. Tot împreună sosesc și la Moscova în ianuarie 1916, unde își fac apariția la serate literare, la care-și citesc versurile. Propriu-zis aceste relații au durat până la moartea lui Esenin (care a fost o grea lovitură pentru Kliuev), dar ele au fost totuși destul de complicate – cu apropieri și conflicte, ceea ce unii au numit dragoste-ură. Într-una din autobiografiile sale Esenin nota: „Cu Kliuev s-a înfiripat, cu toate neînțelegerile de fond, o mare prietenie, care continuă și azi, deși nu ne-am mai văzut de șase ani” (26). Iar în 1925 preciza: „Dintre poeții contemporani cel mai mult îmi plac Blok, Belii și Kliuev. Belii mi-a dat mult în sensul formei, iar Blok și Kliuev m-au învățat lirismul” (27) sau, adaugă el, „Kliuev mi-a fost un adevărat mentor”.

Influența lui Kliuev asupra lui Esenin în acești ani a fost considerabilă. Imaginile religioase, vocea poetului care oficiază în „catedrala” naturii, interesul deosebit pentru mituri, toate acestea pot fi explicate și prin contactul cu imagismul kliuevian.

Dar nu e mai puțin adevărat că temperamentul și sensibilitatea lor este foarte diferită – îi deosebește și viziunea lor asupra vieții și însuși tipul de lirism care-i caracterizează.

Ca și la Esenin, tema fundamentală a creației lui Kliuev este Rusia, dar o Rusie „scitică”, arhaică, o Rusie a vechilor credințe, o Rusie „rublioviană”. „Izba și câmpia” ca motive centrale ale poeziei sale se împletesc într-o adevărată epopee a Focului și Pământului. Așa cum remarcă unii exegeți, Izba (vezi și ciclul *Cântecele Izbei* – 1916) reprezintă centrul cosmogoniei kliueviene.

„Cenușie, neprimitoare la aspect, izba de bârne rusească, cu toate atributele aspectului și vieții, devine în poezia lui Kliuev un fel de simbol al Rusiei țărănești – patriarhale, esența sa „mistică”. Nu prea arătoasă pe dinafară, sârmanul spațiu al izbei este învăluit în poezia lui Kliuev de o lumină orbitoare. Cu ascuțime polemică este proslăvit tot ce e legat de universul obiectual țăranesc: lavița, pâinea mare rotundă, furca de tors, cuptorul și chiar opincile. Toate aceste obiecte îi par „sfinte” („Мужицкий лапотъ свят, свят, свят!”), în viața de trudă

zilnică a Izbei, poetului i se dezvăluie „dumnezeirea” și „veșnicia” (28).

Așadar, pentru Kliuev Izba este simbolul universului:

Беседная изба – подобно вселенной:

В ней шелом – небеса, полати – Млечный Путь.

Într-un articol Kliuev conferea izbei taina unei întregi concepții populare despre viață (în termeni foarte apropiați de viziunea lui Esenin, în aceeași ordine de idei; 29): «„raiul izbei” este cea mai mare taină a cunoașterii ezoterice a mujicului”: cuptorul este inima izbei, căluțul de pe acoperiș – semnul drumului universal» (30). Glia-mumă și Izba sunt amplificate la dimensiunile unui cămin cosmic, reunindu-se sub semnul Vetrei și al Focului. Ar putea fi aceasta și o influență a filozofiei hinduse cu venerarea Focului. De fapt, tema orientului pătrunde adânc în lirica sa. Satul cu imagini de basm este înfrumusețat și în culori exotice „orientale”:

Кто несказанное чает,
 Беря в тулупную мглу,
 Тот наяву обретает
 Индию в красном углу.

„Împărăția Izbei” este legată de legendele privitoare la „Alba Indie”, care reprezintă un fel de fantomatică țară mistică, amintindu-ne de „India Spiritului” pe care o întâlnim la Gumiliov. Imaginile acestea își au izvorul în credințele populare răspândite prin ținuturile Olonețkului, așa cum tot aici circulau și legende privitoare la Japonia.

Flacăra credinței la Kliuev a fost surprinsă, încă de la publicarea primelor poezii, de către Briusov, care, într-o recenzie remarca: „Vom spune doar că acest foc care însufletește poezia lui Kliuev este focul conștiinței religioase. Conform propriei sale mărturisiri el caută întru credință „glasul îngerului”. Și ceea ce în versurile altuia ar fi doar o frumoasă metaforă, la Kliuev ne pare o expresie simplă și precisă a trăirilor sale interioare, spovedania sa” (31).

„Frumoase metafore” rămân de fapt imaginile religioase în care se întruchipează natura în poeziile lui Esenin, scrise în perioada în care intrase în sfera de influență a lui Kliuev. În general, eroul liric eseninian este însetat să cunoască tainele naturii, are nostalgia pribegiei spre locuri necunoscute, dar în nici un caz pe tărâmurile celeste; el aspiră să măsoare cu pasul drumul spre zarea lumii (Kliuev, dimpotrivă, are gustul infinitului – Чтоб поглядеть, как мир безмерен). Versurile lui Esenin scrise, începând cu 1915, de genul:

Я странник убогий

Молюсь в синеву

На палой дороге

Молюся в траву.

Покоюся сладко

Меж росновых бус

На сердце лампадка

А в сердце Исус.

nu dovedesc o cotitură produsă în conștiința poetului, ci mai mult un experiment poetic, o încercare de a-și proba pana în compoziții apropiate de stilul kliuevian. Un vers ca Душа грустит о небесах este în disonanță cu sensibilitatea lirică eseniniană, așa încât nu-l putem explica decât printr-o influență directă a lui Kliuev, la care întâlnim o imagine identică:

Душа по лазури грустит

По ладану ландышей, кашек.

В лиловых потёмках раки

Не чуется щебета пташек.

Pe ce doi poeți îi apropie, desigur, o profundă și sinceră dragoste pentru natură, simțământul de a fi organic integrat în viața ei. Sensibilitatea religioasă a lui Kliuev este impregnată și de trăirile arhaice ale zeificării naturii:

Природы радостный причастник,

На облака молюся я (...).

Ушёл я в поле к лознякам,

**Чтоб поглядеть как мир безмерен,
Как луч скользит по облакам.**

Într-o manieră apropiată își exprimă și Esenin propensiunea spre contopirea totală cu natura:

Позабыв людское горе,
Сплю на вырублях сучья.
Я молюсь на алы зори
Причащаюсь у ручья.

Farmecul naturii evocate de Kliuev izvorăște din înțelegerea și căldura cu care se apropie de ea, simțindu-se frate bun cu pădurea, pricepând graiul păsărilor și izvoarelor, simțindu-se dator să apere această lume de amenințarea „fierului” civilizației. Atmosfera poeziei kliueviene l-a cucerit pe Esenin și prin consonanța cu unele viziuni proprii, mărturisindu-i chiar, încă de la prima scrisoare, gândul că-i apropie multe lucruri comune. Și cu toate acestea, un aspect esențial îi desparte – în timp ce la Kliuev conștiința religioasă

este organică. la Esenin apelarea la imaginile biblice rămâne un aspect al limbajului poetic. Nu va trece mult timp și el se va orienta spre patosul negării dumnezeirii. De la versurile *Но даже с тайной бога/ Веду я тайно спор* – el ajunge la imaginile iconoclaste dintr-o serie de poeme „cosmice” ca *Schimbarea la față, Inonia, Ceaslovul satelor*.

Pentru Kliuev albastrul celest este inaccesibilul transcendent, izvor de extaze mistice. Esenin nu trăiește însă asemenea revelații – cerul său nu are nimic din inefabilul transcendental, din nebulozitatea romantică a tărâmurilor divine. Conform concepției sale, tot ce există pe pământ, inclusiv satul natal, se află proiectat în oglinda celestă – *И в том раю я вижу/ Тебя мой отчий край*. Cosmosul eseninian ne introduce în același univers țărănesc, populat de tot ce ține de viața satului. Rusia câmpenească este „pe pământ și în ceruri”. Sursa unei asemenea concepții trebuie căutată în credințele populare de care pomenea și Kliuev: „Există o credință populară tainică, precum că Rusia nu se sfârșește aici pe pământ, că tot ce este drept în Rusia se reconstituie în cer... Esenin și cu mine credem în asta cu tărie” (32).

Remarcam mai sus că însăși factura lirismului îi deosebește pe cei doi mari poeți. Kliuev este un poet care nu are tentația confesiunii, a dezvăluirii ungherelor ascunse ale sufletului, spre deosebire de sinceritatea extraordinară a expresiei eseninine. Kliuev rămâne în poezie ca și în viață (33) la fel de enigmatic, fiind un caracter impenetrabil și alunecos. Se simte atras de descifrarea misterele sufletului rus, de pătrunderea sensurilor trăsăturilor originare ale caracterului național, a izvoarelor de frumusețe ce curg din epocile arhaice ale culturii. În acest context izba țărănească este un adevărat sanctuar al pământului” – Изба – святилище земли – integrându-se într-un context etnic (34), fiind prefigurarea peste secole a destinului Rusiei:

Лесная изба

Глядится в столетья

Темна как судьба.

Conform acestei viziuni întreaga Rusie este simbolizată prin această izbă-esență. Imaginea hiperbolică a izbei este străbătută de spiritualitate:

Изба – богатырица,
 Кокошник вырезной,
 Оконце, как глазца
 Проведено сурьмой.

Orice contemplare a lumii este raportată la acest microunivers în care tronează simbolic „vatra ca inimă a izbei”. Imaginea vetrei țărănești este o metonimie, care exprimă însuși spiritul izbei. Semiotica ei este dictată de cultul poetului pentru foc, ca principiu primar – „Din toate fenomenele iubesc cel mai mult focul” – spunea el:

И мнится за печью седое поморье,
 Гусиные дали и простырь мерех
 А дед запекает о храбром Егоры
 Склонив над иглой солодовую плеть.

În ciclul *Cântecele izbei* căldura și pacea căminului este personificată cu chip feminin (35), cu chipul matern al vetrei, și implicit al casei:

И матери-печи одно на уме

Теплень убережь, да всхрапнуть в полутьме.

În timp ce eroul eseninian este mereu pe drum, în mișcare pe spațiile întinse, Kliuev se simte atras de tihna casei. Esenin adună în suflet durerile lumii, Kliuev, ca un adevărat sihastru, gustă pacea singurătății în intimitatea colibei:

Явью бездольно стало пророчество:

Просишь небес и снега за окном.

В хижине тихо. Покой, одиночество—

Веют нагорным свежительным сном.

Un vers din poemul kliuevian *A patra Romă* – „Iar inima mea e o izbă” pare să fie, în acest sens, o replică antitetică la un vers eseninian, care concentrează admirabil

specificul lirismului cântărețului câmpiilor Riazanului: „Inima mea e-o câmpie fără margini”.

Așa cum se autocaracterizează în versurile sale, Esenin este un veșnic pribeag, lipsit de adăpost, care și-a părăsit casa părintească (36), în timp ce pentru Kliuev – „Izba este o cetate, o casetă, o scorbură în care Koșcei Nemuritorul își ține la păstrare sufletul” (37).

Poeziile scrise de Kliuev în anii 1916-1917 se mențin în același registru tematic – „subiecte” religioase, lumea Naturii, iadul Orașului în antiteză cu „paradisul izbei” ș.a., remarcându-se printr-o măiestrie care le poate situa printre marile creații poetice ale secolului XX.

Tema „Occident-Orient” capătă noi amplitudini. Ea trebuie receptată și într-un context mai general al acestei relații, care a generat dispute pe parcursul secolului al XIX-lea și ele continuă de fapt până în zilele noastre. Kliuev contrapune Occidentului un Orient care reprezintă o lume de adevărate frumuseți și manifestări spirituale. El este tentat să asocieze ceea ce se referă la izba rusească, la Rusia, cu denumiri și noțiuni exotice orientale – întâlnim elemente din spațiul egiptean,

chinezesc, iranian, tibetan, indian etc. Помнит моя подоплёка/
Жёлтый Кашмир и Тибет spune el. Rusia însăși este în
poeziile sale un tărâm tainic și arhaic, „sfânta Rusie” fiind
legată prin spiritualitate de cultura orientală:

Русь течёт к Великой Пирамиде,
В Вавилон, в сады Семирамиды;
Есть в избе, в свечковой панихиде
Стены Плача, Жертвенник Обиды.

Continuă să anatemizeze Orașul, rămânând de neclintit
în convingerea că munca țăranului legată de pământ este mai
presus decât cea a intelectualului și tot ce e legat de mediul
orășenesc. Întreaga frumusețe a vieții poetul o acumulează
împărtășindu-se din Natură:

Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг.

O problemă aparte este atitudinea lui Kliuev față de revoluție. El primește vestea despre evenimentele din 1917 în timp ce era pe meleagurile natale din Vitegra, unde rămâne până în 1918. Ca foarte mulți poeți ai vremii salută cu speranță izbucnirea revoluției, fără să-i înțeleagă prea bine esența. El cultiva, de fapt, niște idei utopice țărănești (cum mărturisea și Esenin mai târziu, el crezuse într-un soi de „socialism țărănesc”, care să aducă pe pământ un fel de lume de basm); la Kliuev totul este acompaniat de un patos „religios” (mai puternic decât la alți poeți, care integrau și ei în paradigma poetică a revoluției motive biblice ca – „învierea”, „schimbarea la față”, „a doua venire a lui Isus” (vezi poemele lui Esenin, Belîi ș.a.).

Kliuev a intuit însă de la început cât de departe erau concepțiile lui de noua ideologie. Într-o scrisoare din ianuarie 1918 el scria cu o premoniție profetică: „În cadrul culturii proletare astfel de oameni ca mine trebuie să piară” (38).

Dar nu e mai puțin adevărat că în primii ani după revoluție Kliuev scrie în stilul său, mustind de simboluri arhaice și religioase, o serie de poeme și chiar o piesă, intitulată *Paștele roșu* (care s-a pierdut) și ține cuvântări de slavă Comunei.

Trebuie însă făcută precizarea că evenimentele revoluționare reprezintă pentru poet niște mistere religioase. În eseu *Calul roșu* (1919) citim:

„Hristos a înviat! (...) astăzi ne-a venit de pe cruce Cuvântul Universal. S-a cutemurat întreaga lume – Rusia răstignită, Rusia de foc, Rusia ca o nestemată”. Dar între imagismul acesta patetic cu „entuziasmul său de foc” și realitate se deschide o prăpastie. Convingerile sale se dovedesc a fi în deplină discordanță cu cele ale autorităților (39). Va simți nevoia să se întoarcă la teme preferate. Scrie în 1922 un admirabil poem, destul de dificil de descifrat din cauza metaforismului complicat, intitulat *Mama-Sâmbătă* (inițial avea titlul *Sâmbăta albastră*) despre nașterea pâinii ca mare taină a vieții.

În 1923 Kliuev este arestat la Vîtegra și adus la Petrograd. Nici până azi nu este foarte clar care a fost motivul. Acesta este începutul unei perioade foarte grele, de sărăcie cruntă. Dar acest lucru nu-l împinge la singurătate. Dimpotrivă, își vizitează prietenii, își citește versurile la serate literare, merge la concerte. Dar poeziile sale sunt tot mai rar publicate, iar

articolele despre creația lui sunt, puțin spus, răuvoitoare. Este etichetat în fel și chip, considerat chiar periculos. Se construiește astfel în jurul numelui său un alt „mit”, care va persista multe decenii. În 1934 el este iar arestat. În acest răstimp continuă să scrie, versurile sale exprimă amărăciunea că Rusia piere, că industrializarea socialistă distruge viața adevărată, că triumfă „fierul și fiara”. Sunt „cântece prevestitoare de rău”, cum le numea el:

Это новые злые песни –

Волчий брех и вороний край...

На московской кровавой Пресне

Не возрастает словесный Китай.

И не склонится Русь – белица

Над убрусом, где Златен лик...

По речному таит страница

Лебединый отлётный лик.

Отлетает Русь, отлетает

С косогоров лазов, лесов... (40).

Perioada anilor 20 marchează în planul creației lui Kliuev interesul pentru epic. El scrie câteva poeme, înrudite ca tematică – nostalgia după universul țăranesc, care se duce împreună cu credințele și ritualurile, cu sărbătorile sale: *Bocet pentru Esenin, Satul, Ținutul Lacurilor*. În 1928 scrie o capodoperă – poemul *Sinistra ardere*, care continuă o temă din *Ținutul Lacurilor*.

Poemul nu a văzut lumina tiparului în țipatria poetului decât în 1987. Cum relevă Azadovski, «este o operă epică extraordinară, pătrunsă de o „sălbatică forță stihinică creatoare de mituri”. Într-un mod inedit se povestește aici despre Rusia „arsă”, care piere, despre pierderea în același timp a valorilor spirituale ale poporului, create de geniul său artistic» (41).

Kliuev însuși socotea că poemul este opera sa cea mai reușită. Aici își dezvăluie din plin talentul de creator de imagini, comparabile cu frumusețile vechii iconografii rusești.

Ultimul volum care-i apare în timpul vieții este intitulat

Izba și câmpia (1928) și este dedicat memoriei mamei sale. Chiar dacă sunt inserate aici versuri scrise anterior, unele din ele apar refăcute. Într-o scurtă prefață el își preciza „estetica”: „Că sunt vechi sau noi aceste cântece – ce importanță are! Cunoscătorul nu se uimește în fața noutății. Semnul adevăratei poezii este peruzeaua. Cu cât e mai veche, cu atât mai adânci sunt vâltoarele ei albastru-verzui. Pe fundul lor se află ce e mai adevărat, mai drag, fără de care nu poate exista artistul rus – India Izelor” (42). Iar într-o dedicație scrisă pe un exemplar al cărții Kliuev scria: „Izba și Câmpia, atât ca spirit, cât și din punctul de vedere al culorii prezintă multe similitudini cu iconografia – înțelepciunea și puritatea culorilor naște în smerenia mea, o asemenea comparație (...). Izba și Câmpia sunt un scut, făurit de îngeri, din universul prețios al rugăciunii pentru faptele care se vaită. Prin el se apără sufletul meu de demonul mic-burghez care domnește în aer. Ferice de țara ale cărei câmpii sunt presărate și acum cu florile credinței și ale inimii milostive” (43).

Începând cu 1929 operele lui Kliuev nu mai sunt publicate în țară (fusesse declarat „dușman al poporului”, poetul este exclus din literatura sovietică. Amărăciunea este mult accentuată și de ceea ce se întâmpla în jurul său – deportări, foamete (el însuși trăia cum putea, de pe o zi pe alta).

În memoriile sale, redactorul șef de la „Izvestia” din acea vreme, I. Gromski, povestește următorul episod:

«În 1932 mi se comunică faptul că Nikolai Kliuev a fost văzut stând în pridvorul unei biserici, unde veneau mulți străini, și cerșind: „În numele lui Hristos, milostiviți-vă de poetul rus Nikolai Kliuev” – și străinii îi pun, desigur, în palmă câțiva bănuți.

L-am chemat pe Kliuev la mine la „Izvestia”. Și iată că în fața mea stă unul din cei mai culți oameni ai epocii noastre. Poți să discuți cu el despre filozofie, și îți vorbește ca un specialist. Pe filozofii germani Kant și Hegel îi citează din memorie (în original – A. D.), pe Marx și Lenin îi citează la fel.

– Sunt cel mai bun cunoscător al folclorului din Uniunea Sovietică – spune el, – eu sunt și un mare cunoscător al picturii ruse vechi.

Și acestea nu erau doar niște fraze.

Era plăcut să stai de vorbă cu el, pentru că avea o cultură enciclopedică, cunoștea și înțelegea cu profunzime arta.

Eu îi spun:

– Nikolai Alekseevici, de ce V-ați dus în pridvorul bisericii?

– N-am ce mânca.

– În chilia Dvs. aveți icoane de Rubliov?

– Am (...).

– Păi puteți să vindeți măcar una la muzeu și să trăiți binișor 2-3 ani. Deci V-a dus acolo nu nevoia, ci altceva, unii numesc asta ură față de bolșevici. Vreți să luptați cu noi, noi știm să luptăm și suntem necruțători în luptă.

– Eu nu vreau să lupt, vreau să lucrez, dar trebuie să mănânc, să mă îmbrac” (44).

Și Gromski a fost într-adeckr necruțător. „Revoltat” de atitudinea lui Kliuev el a fost inițiatorul represiunlor împotriva

poetului, care este arestat și deportat în februarie 1934. Kliuev era convins că fusese pedepsit mai ales pentru poemul *Sinistra ardere*. Oricare ar fi fost motivul, se săvârșise încă una din fărâdelegile stalinismului. Despre ultima perioadă a vieții și creației sale în lagăr se cunoaște foarte puțin. Chiar și despre moartea sa au existat mai multe versiuni. Acum se știe în mod cert că poetul N. Kliuev a fost împușcat în octombrie 1937, după ce cunoscuta „troică” i-a înscenat un sumar proces pentru o așa-zisă „activitate contrarevoluționară” (45).

Interesant că încă de la începutul anilor 20 Kliuev avusese viziunea propriei sale morți, undevă departe, și a mormântului fără cruce:

Миновав житейские вѣрсты

Умереть, как золе в печурке

Без малинового погоста.

Dar nu numai moartea lui fusese învăluită în taină. Chiar și acum, când cunoaștem mult mai multe lucruri despre viața și opera sa, Kliuev rămâne o figură plină de mister și

contradicții. A fost așa cum l-au numit unii, „un aristocrat al spiritului național”. Unul din miturile care au circulat multă vreme în legătură cu numele său, creînd imaginea unui „țăran”-poet, s-a destrămat. Cine l-a cunoscut a vorbit despre el ca despre un om de o vastă cultură. I-a plăcut să joace rolul de om simplu și ca o frondă la adresa „rafinamentelor” cu adevărat aristocratice ale unor poeți ai vremii, care se îndepărtaseră de cultura națională. El se dorea transmițătorul marilor valori spirituale care existau în popor – de aici și înclinația sa pentru stilizări ale artei populare. Dar măiestria de stilizator este doar o latură a creației sale. El rămâne mai ales un mare poet original, creator al cuvântului poetic, care și-a construit discursul lirico-epic pe fundamente folclorice, ducându-și arta până la perfecțiune. Ca un adevărat iconograf el a concentrat bogăția realității în semne și simboluri, care nu-și pierd prospețimea vieții. Stilul său se profilează printr-o densitate deosebită de metafore, care nu reprezintă doar un joc al capacității expresive a cuvintelor, ele se nasc din dorința de a construi frumuseți și aceste frumuseți le extrage din viața care pulsează în pădurile seculare ale Nordului, pe câmpiile care simbolizează fertilitatea

pământului, și din existența sfântă a Izbei – întruchiparea spiritualității acumulate de veacuri:

Дремлет изба, как матерый мошник
 В пазухе хвойной, где дух голубик.
 Крест соловецкий, что крепче застав,
 Лапой бревенчатой к сердцу прижав.

A fost un poet romantic care visa la o lume „ideală”, plină de poezie, departe de proza vieții contemporane, poezie care își trăgea vigoarea dintr-un trecut arhaic, dintr-un Orient exotic și pentru care Viața ca o Taină, Natura se concentrează în imaginea Rusiei:

Озеро-сердце, а Русь, как звезда,
 В глубь его смотрит всегда.

NOTE ȘI COMENTARII

1. În anii 1927-1928 Panait Istrati face o călătorie de șaisprezece luni în U.R.S.S. Spirit liber și pătrunzător, care nu și-a trădat niciodată opiniile, Istrati se numără printre primii care au dezvăluit opiniei publice internaționale adevărul despre cumplitele realități ale dictaturii staliniste. După întoarcerea sa la Paris el scrie o carte, *Spovedanie pentru învinși* (care apare în librării în oct. 1929, editată de Rieder, în colecția „Temoignages”), care pricinuieste o campanie calomnioasă împotriva scriitorului, nu numai din partea presei de stânga, dar și a multor intelectuali de vază ai vremii. Panait Istrati fusese de la început conștient de ceea ce va izbucni după apariția cărții sale. El îi scria lui Romain Rolland: „Prietene, mi-am vărsat năduful. Va fi o petardă teribilă, ce va răsună în toată Europa, după cum și titlul o afirmă: *Foc și flacără* (Cuvânt înainte la ediția românească P. Istrati, *Spovedanie pentru învinși*, Cluj-Napoca, 1990, p. 5).

Așa cum reiese din dedicația pe care am reprodus-o, în 1928 P. Istrati îl cunoaște pe Kliuev, care, se pare, că l-a inițiat

mai ales în arta veche rusă, ca veritabil cunoscător ce era. Despre acest episod, din păcate, nu se cunoaște mai nimic. „Fierul” din dedicația lui Kliuev semnifică civilizația tehnicistă.

2. K. Azadovski și-a dedicat două decenii de viață pentru a culege documente legate de biografia lui Kliuev, pentru a reconstitui o imagine istorico-literară cât mai adevărată, pentru a pătrunde în tainele acestei personalități atât de controversate.

3 G. Ivanov (1894-1958) – poet, prozator, memorialist și traducător. Un timp a aderat la mișcarea egofuturistă, apoi a fost apropiat de akmeism. În 1922 emigrează în Franța, unde a și murit. Cele câteva volume de versuri publicate în Franța sunt străbătute de tragismul situației omului fără patrie.

4. *Apud K. Azadovski, Николай Клюев. Путь поэта*, Lenigrad, 1990, p. 10.

5. „Хлысты” (sau „христы”) – sectă apărută în secolul al XVII-lea, ca o ramură a sectelor care nu recunoșteau preoții. Secta avea mai multe grupări (Noul Israel, Vechiul Israel etc.).

6. Vezi K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 360-37.

7. *Apud B. Filippov, Материалы для биографии*, în ediția N. Kliuev, *Сочинения*, München, 1969, vol. I, p. 8.

8. *Apud* K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 63.

9. Viaceslav Ivanovici Ivanov (1866-1949) – poet, dramaturg, filozof și teoretician al simbolismului.

10. *Apud* K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 65.

11. *Ibidem*, p. 69.

12. A. Blok, *Собрание сочинений в 8 томах*, vol. 8, Moscova, 1962, p. 219.

13. L. Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere*, vol. 9, București, 1985, p. 260.

14. A. Blok, *op. cit.*, vol. 5, p. 327.

15. *Apud* K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 76.

16. *Idem*, p. 92.

17. *Apud* B. Filippov, *op. cit.*, p. 29-30.

18. Blok se referă la două cântece populare pe care Kliuev le citase în scrisoare. De aceea și-a intitulat eseul *Stihia și cultura*, pentru că vorbește de cele două stihii care se ridică din adâncul poporului rus: raskolnicii și sectanții, pe de o parte, și spiritul anarhic (haiducesc) de pe altă parte. În versurile reproduse de Kliuev sectanții cântă:

Ты любовь, ты любовь,
Ты любовь святая,
От начала ты гонима
Кровью политая.

Iar „volnița” anarhică are și ea cântecele ei:

У нас ножики литые,
Гири кованые,
Мы ребята холостые,
Практикованные...
Пусть нас жарят и калят,
Размозуриков – ребят –
Мы начальству не уважим,
Лучше сядем в каземат...
Ах, ты, книжка-складенец,
В каторгу дорожка,
Пострадает молодец
За тебя немножко...

19. A. Blok, *op. cit.*, vol. 5, p. 358-359.

20. Poemul are la bază o întâmplare reală, care l-a impresionat în mod deosebit pe Esenin și pe care o va relata într-o scrisoare către E. Livșit din aug. 1920: „Astăzi dimineată mergeam de la Kislovodsk la Baku; privind de la fereastra vagonului la peisajele caucaziene înăuntru devenise parcă strâmt și incomod. Sunt pentru a doua oară prin aceste locuri și nu înțeleg deloc prin ce i-a impresionat pe aceea care au creat la noi imaginile Terekului, Kazbekului, Darialului etc. Trebuie să recunosc că în gubernia Riazan eram mult mai legat de Caucaz decât aici (...).

Megeam de la Tihorețk la Piatigorsk, când deodată auzim strigăte, ne uităm pe fereastră și ce vedem? Un mînzănel aleargă din răspuțeri în urma locomotivei. Și aleargă așa încât ne e clar că, nu știu de ce, i s-a năzărit să ajungă locomotiva din urmă. A alergat mult timp și, în sfârșit, a început să obosească, iar într-o gară l-au prins. Episodul poate este neînsemnat pentru alții, dar mie îmi spune foarte mult. Calul de oțel a învins calul viu și acest mînzănel era pentru mine *imaginea plastică a satului drag* și imaginea lui Mahno.

Amândoi în revoluția noastră seamănă extraordinar cu acest mînz în întrecerea forței vii cu cea de fier” (S. Esenin, *Собрание сочинений в 5 томах*, vol. 5, Moscova, 1968, p. 87-88).

21. B. Filippov, *op. cit.*, p. 9.

22. *Idem.*

23. *Ibidem.*

24. K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 121.

25. *Apud* K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 134.

26. S. Esenin, *Autobiografie*, 14 mai, 1922, Berlin, în *op. cit.*, vol. 5, p. 9.

27. *Idem*, p. 22.

28. K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 185.

29. În eseu *Cheile sufletului* Esenin prezintă simbolică izbei în termeni apropiați de cei ai lui Kliuev: „Izba omului simplu este simbolul înțelegerii și atitudinii față de lume, formate până la el în concepția strămoșilor, care își subordonau lumea îndepărtată și intangibilă prin asemănările cu obiectele căminelor lor modeste” (*op. cit.*, vol. IV, p. 182).

30. Vezi vol. *Русские писатели*, Moscova, 1990, vol.

I. p. 346.

31. V. Briusov, prefata la vol. *Сосен перезвон*,

Mosocva. 1911. Cităm după ediția a doua, Moscova, 1913, p.

7.

32. Vezi V. Vdovin, *О новый, новый, новый*

прозревавший тучи день, în vol. *Есенин и современность*,

Lenigrad, 1975, p. 46.

33. În însemnările sale autobiografice Kliuev conchide

cu privire la viața parcursă: „Sunt în ea pecetluite multe lacrimi și taine. Muncile mele pe pământ, închisoarea, întâlnirea cu orașul, cu oamenii săi de piatră și hârtie, revoluția, sunt exprimate în cărțile mele, unde fiecare cuvânt e motivat de experiență”.

Dar, cum am mai arătat, toate aceste momente din viața

lui se împletesc cu ficțiunea, rămân ascunse în hățișul metaforelor.

34. Într-o scrisoare către Esenin, Kliuev, referindu-se la

acest aspect esențial, după opinia sa, pentru universul poetic

rusesc, legat de spiritualitatea satului, nota (referindu-se la neînțelegerea de către orășean a poeziei acestui univers):

„.... Pe ei nu-i interesează că acest Nadson nu avea nici măcar „izba sa” – adică acel lucru important și vital necesar, prin care omul de la țară își manifestă forța și frumusețea” (N. Kliuev, *Сочинения*, ed. cit., vol I, p. 188).

35. În general Kliuev închină un imn principiului feminin, care este pentru el reprezentat de glia-mamă, simbolizat printr-o imagine care apare frecvent în lirica sa – Născătoarea de Dumnezeu (Богородица), ce semnifică nu numai pe Fecioara Maria, ci principiul matern care rodește.”

36. La Esenin imaginea casei părintești este un adevărat laitmotiv. Ea este mai ales un reper pe drumul vieții. În acest sens imaginea are atât semnificații spațiale, dar mai ales temporale, folosind un termen al lui M. Bahtin, este un *cronotop*. Referindu-se la relația între metafora drumului și a casei părintești în folclor, Bahtin nota: „Se poate spune deschis că drumul în folclor n-a fost niciodată un drum pur și simplu, ci a constituit întotdeauna drumul vieii sau o parte a lui, crucial în viața omului folcloric; plecarea din casa părintească la drum

și întoarcerea acasă constituie semne ale destinului” (M. Bahtin, *Problemele timpului și ale cronotopului*, în vol. *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982, p. 295).

Pe acest drum al vieții, pe care poetul se simte un veșnic călător:

Не вернусь я в отчий дом

Вечно странствующий странник

unul din semnele destinului este casa părintească – отчий дом sau изба. Întregul ciclu al vieții este curpins în metafora drumului, de la părăsirea casei părintești la întoarcerea acasă (sau cu accente dramatice – imposibilitatea întoarcerii acasă, pierderea drumului) și apoi drumul care închide cercul. Drama creației la Esenin este de asemenea exprimată prin întoarcerea acasă și amărăciunea că nu-l mai recunoaște, nu-l mai pricepe nimeni:

Снова вернулся я в край родимый,

Кто меня помнит? Кто позабыл?

Грустно стою, как странник гонимый –
Старый хозяин своей избы.

Specificitatea temei respective la Esenin constă în faptul că „seria temporală a vieții individului” nu este fatalmente închisă, ea se întretaie cu seriile vieții sociale sau naturale (Не один я в этом свете шляюсь/ Не один брожу (...) Крест мой как у всех), iar conștiința eului liric se încadrează în globalitatea vieții naturii – При дороге на одной ноге/ Я хотел бы стоять как дерево.

Momentul întoarcerii acasă are accentul dramei îmbătrânirii și a morții, dar pe alt plan este și rezonanța sentimentului de rădăcinării și, cum spuneam, chiar a dramei creației:

Я никому здесь не знаком.
А те, кто помнили, давно забыли.
И там, где был когда-то отчий дом
Теперь лежит зола да слой дорожной пыли.

37. *Apud* K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 207.

38. Peste aproape două decenii Puterea se va descotorosi definitiv de Kliuev, așa cum presimte poetul.

39. În 1920 el este exclus din partidul bolșevic.

40. Versurile au rămas în manuscris. Cităm după K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 262.

41. *Apud* K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 274.

42. N, Kliuev, *op. cit.*, vol. II, p. 202.

43. Dedicatie adresată lui P. N. Medvedev. Cităm după K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 285.

44. K. Azadovski, *vol. cit.*, p. 307.

45. *Idem*, p. 319.

IZVOARE MITICE ALE IMAGISMULUI ESENINIAN

Mitul poate fi considerat, așa cum relevă E. Meletinski (1), și ca o preistorie a literaturii, genetic aceasta fiind legată de mitologie prin folclor. În afară de accesul direct la miturile arhaice, tradiția mitologică este însușită de literatură mai ales prin diversele canale folclorice. Cele mai vechi mituri cuprind în embrion, ca sinteze sincretice, nu numai religiile și reprezentările filozofice, dar și arta, în primul rând arta cuvântului.

Până în prezent s-au acumulat numeroase teorii ale mitului și ale interpretării mitologice a literaturii, astfel încât la întrebarea – ce este mitul? s-a răspuns printr-o varietate de definiții, în concordanță cu școlile și orientările estetice în cadrul

cărora au apărut. S-au ocupat de acest domeniu filologi, folcloriști, filozofi, sociologi, psihanaliști etc., Creatorul tipologiei structurale a mitului, Lévi-Strauss, acordă o deosebită importanță cercetării miturilor, ca o cale de autocunoaștere a spiritului uman. Strauss remarcă și el caracterul contradictoriu al teoriilor, dintre care unele, pornind din capul locului de la premise confuze. Caracterizând mitul drept un gen aparte de limbaj, „care lucrează la un nivel foarte ridicat și la care sensul reușește să DECOLEZE, dacă se poate spune așa” (2), Strauss subliniază structura sincronică-diacronică a mitului, vorbește de dezvoltarea lui în spirală: „CREȘTEREA mitului este deci în continuă opoziție cu STRUCTURA sa, care rămâne discontinuă” (3).

Asupra consecinței acestei structuri stratificate a mitului atrage atenția și mitologul rus M. Steblin-Kamenski, care precizează că „mitul este o operă a cărei formă primordială nu poate fi stabilită. El reprezintă întotdeauna o povestire a ceva preexistent” (4).

Referindu-se la aspectele relației „mit-literatură” Meletinski subliniază fenomenul de „remitologizare”,

caracteristic secolului XX. Este vorba de o „renaștere” a mitului, atât ca model cultural, cât și în domeniul interpretării operei literare din punctul de vedere al poeticii mitului, în termenii mitului. „Pentru poetica modernă a mitologizării – spune Meletinski – este caracteristică însumarea și identificarea celor mai diferite sisteme mitologice cu scopul de a accentua eternul lor sens metamitologic” (5).

Cunoscându-i pe poeți prin termenii mitului se poate ajunge la straturile de profunzime ale gândirii artistice, la izvoarele metaforei. Lucian Blaga, explorând viziuni folclorice arhaice, căuta „matricea stilistică” a culturii noastre, ca pe această bază să creeze el însuși mituri poetice. „Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii (...). Mitul apare în coordonate *stilistice*, e *determinat de categoriile abisale* și ține de *destinul creator sau demiurgic* al omului” (6).

Despre o veritabilă „remitologizare” se poate vorbi și în planul literaturii ruse a veacului nostru (vezi capitolul din acest volum *Universul poetic al lui N. Kliuev*). În acest context S. Esenin se profilează ca un mare creator al epocii moderne, care

și-a conceput propriile mituri poetice mergând la izvoare – este vorba atât de creația folclorică bazată pe expresivitatea cuvântului, cât și de multiplele domenii ale artei populare figurative.

Esenin și-a expus reflecțiile sale teoretice cu privire la viziunea despre viață și despre locul omului în univers, exprimată în toate formele de creație populară, în două eseuri – *Cheile sufletului* și *Existență și artă* (fragment dintr-o proiectată carte, care urma să poarte titlul *Ornamente verbale*).

Și nu este deloc întâmplător că aceste exerciții teoretice eseniniene au loc în 1918, când poetul căuta cu asiduitate modalitatea de înnoire a limbajului său poetic. *Cheile sufletului* este o carte la care Esenin ținea foarte mult și trebuie să remarcăm că intervalul de la scriere – 1918 la publicare – 1920, reprezintă o perioadă complicată și contradictorie a destinului său, reflectând traiectoria de la poemul *Schimbarea la față la Spovedania unui huligan*.

Când a scris *Cheile sufletului* Esenin citise, fără îndoială, lucrările unor remarcabili mitologi ruși, ca A. Afanasiev, *Conceptiile slavilor asupra naturii*, F. Buslaev, *Legendele mitice*

despre om și natură. În eseuul său polemizează cu V. Stasov, care scrisese lucrarea *Ornamentul popular rus*. Nu este exclus (având în vedere interesul său deosebit pentru cele mai diverse lecturi) să fi cunoscut și scrierile lui Herder, frații Grimm, M. Müller despre mituri, ritualuri, credințe populare.

Afanasiev și Buslaev au încercat să explice evoluția conștiinței artistice care străbate calea de la cuvânt la mit și de la mit la folclorul epic. Recunoaștem în eseurile eseniniene reminiscențe ale teoriei „meteorologice” a lui Afanasiev, care cercetează reprezentările omului arhaic privitoare la cer și pământ, foc și apă, soare și nori, universul vegetal și cel animal etc. (7). Observațiile lui Esenin despre formele străvechi ale eposului coincid în bună parte cu punctele de vedere ale lui Buslaev. Dar sunt și multe reflecții care îi aparțin, bazându-se pe exemple din *Biblie*, *Vedele indiene*, *Iliada*, *Edda*, *Kalleva*, *Cuvânt despre oastea lui Igor*, care au în vedere scoaterea în evidență a specificului „orientărilor strămoșilor noștri în împărăția tainelor cosmice”.

Esenin pornește de la o premiză, de la care au pornit și alți mitologi, că în mit subzistă o antinomie între elementele

realului, particularului și natura sa generalizatoare, cum remarcă și Lévi-Strauss: „Totuși, aceste mituri, arbitrare în aparență, se reproduc cu aceleași caracteristici și adeseori cu același amănunte în diverse regiuni ale lumii. Se pune deci problema: dacă conținutul unui mit este în întregime contingent, cum ne putem explica faptul că de la un capăt la altul al pământului miturile sînt atît de asemănătoare? Putem spera să rezolvăm problema numai cu condiția de a deveni conștienți de această antinomie fundamentală care ține de natura mitului” (8).

În aceeași ordine de idei Esenin face precizarea: „Înainte de toate, mitologia, fie ea a egiptenilor, babilonienilor, iudeilor sau indienilor, poartă în sine formarea unei anumite reprezentări. Reprezentarea despre lumea celestă nu se poate lipsi de lucrurile ce aparțin ambianței terestre, pământul este același de jur-împrejur, ceea ce vede persanul vede și ciucotul și de aceea limbajul este același, nu poți să-l citești și să-l scrii evitând similitudinile” (9).

Esenin pomește de la ideea că mitul solar, de pildă, ca și alte mituri cosmice poartă pecetea căutărilor omului de pretutindeni de a găsi răspunsul la întrebări cardinale ale

existenței sale pe pământ și de a intra în armonie cu stihiiile naturii:

„Trăind, mișcându-se și emoționându-se, omul epocii arhaice – scrie Esenin în *Cheile sufletului* – nu putea să nu-și pună întrebarea de und vine, ce este soarele și în general ce este viața care-l înconjoară? Căutând răspunsul în toate el căuta parcă propria împăcare interioară cu lumea. Și, descurcând ghemul de mișcări pe acest Pământ, găsind denumirea fiecărui obiect și situații, învățând să se apere de orice fenomen care-l agresează, el s-a hotărât ca prin aceleași mijloace să se împace cu nesupunerea stihiiilor și lipsa de răspuns a spațiului. Această împăcare consta în faptul că el și-a construit o ambianță conformă cu propria înțelegere. Soarele, de exemplu, era asemuit cu o roată, un vițel sau cu o serie de alte elemente, norii urlau ca niște lupi ș.a.m.d. În acest mod clar și distinct definea fiecare situație în mișcare acolo sus” (10).

Esenin construiește o cosmogonie în care se simte ecoul teoriei solare a lui Afanasiev și Buslaev, dar transpusă de el mai ales în imaginea cosmică a izbei țărănești. Poetul are în vedere descifrarea limbajului ornamenticii populare strâns legat

de un mod de existență și de o filozofie a vieții. O asemenea semnificație cosmică vede el în detaliile ornamentale ale arhitecturii și întregii ambiante a izbei, în speță, imaginea sculptată a unui cap de cal, pe creasta acoperișului. Despre semnificația simbolică a calului și în arhitectura altor popoare au scris etnologi din multe țări. Majoritatea consideră că acesta e un semn al unor credințe precreștine (11).¹ Esenin relevă în special strânsa legătură a acestei figuri cu cosmosul, cu spațiul solar:

„Toți călușii noștri pe acoperișuri, cocoșii pe obloane, porumbeii pe streășina cerdacului, florile brodate pe cearceafuri sau îmbrăcăminte, ornamentele de pe ștergare poartă nu doar un caracter decorativ, ci reprezintă o epopee a nașterii lumii și a menirii omului. Calul, ca în mitologia greacă, egipteană, romană și în cea rusă este un semn al avântului, dar numai mujicul rus s-a gândit să și-l pună pe acoperiș, asemuindu-și casa cu un car...” (12)² Este o trăsătură a spiritului scitic cu misterul veșnicei transumanțe. „Eu vin la tine, pe tărâmurile și pășunile tale” – spune mujicul nostru, îndreptând capul calului spre cer” (13).

Stasov remarcase și el semnificația prezenței decorative a calului pe unele obiecte populare (pe turtă dulce, de exemplu), în care el vedea personificarea soarelui. Din citatul de mai sus vedem că Esenin aprofundează simbolismul acestei figuri cabaline, văzând în ea un gen de punte de legătură între pământ și cer.

Simbolul roții – legat de imaginea soarelui este de asemenea întâlnit în miturile multor popoare cu o semantică diversă (destul de frecvent simbolul roții este evocat în Biblie). Roata solară este prezentă îndeosebi în mitologia vedică prin imagini plastice care sugerează mișcarea neîncetată a timpului, ea are 12 spițe (probabil lunile anului) care se succed neîntrerupt. Cum am văzut, în imaginația lui Esenin izba țărănească este asemuită cu un car și este astfel integrată în mișcarea cosmică (vezi și imaginea antică a cerului solar al lui Helios).

Viața câmpenească sau păstorească este integrată în acest ciclu solar al timpului cosmic. Tot de mitul soarelui este legată și o altă imagine ornamentală folclorică – aceea a cocoșului.

„Se știe că împreună cu soarele – notează Esenin – se trezește cocosul, el este veșnicul vestitor al răsăritului de soare, aici se află ascuns un sens profund al relației sale cu soarele. El vorbește tuturor celor ce trec pe lângă izbă, prin acest simbol, că aici locuiește un om care-și îndeplinește datoria vieții întru soare. Așa cum soarele se scoală dimineata și prin razele sale pătrunde în porii pământului, așa și eu, plugarul, mă scol împreună cu el să semăn în porii încălziți grăuntele muncii mele. În aceasta constă binecuvântarea vieții mele, prin aceste seminte sunt eu îndestulat. Și acest cocos întruchipat pe obloane, care stă de strajă la fereastra mea și în fiecare dimineată cu zbaterea aripilor și cântul său, întâmpinând fața soarelui, ce se rostogolește de după munte, își trezește stăpânul”.

Interesul lui Esenin și pentru interpretarea teoretică a miturilor legate de existența țărănească este accentuat de apartenența sa la o grupare intitulată „Sciții” (1917) din care făceau parte și simbolistii Andrei Belii și Viaceslav Ivanov, care considerau mitul în primul rând ca pe o artă a cuvântului. Belii susținea că „metafora include în sine potența mitului”, că

„la origini cuvântul este mitic”. Și căutările eseniniene privind potențarea expresivă a cuvântului se încadrează în această orientare, mai largă în epocă, de întoarcerea cuvintelor la originea mitică. Și nu numai a cuvintelor, ci a tuturor semnelor care populează spațiul existenței sale. „Oamenii trebuie să învețe să citească toate semnele uitate de ei” – nota Esenin.

Mitul poetic eseninian cuprinde un simbolism vast. Ne vom referi mai întâi la cel al soarelui. Prin semnele mitice putem analiza poemele sale, așa zise cosmice sau biblice, scrise în anii 1917-1919, pe care le-am putea denumi și poeme solare. Și este cu atât mai evidentă expresivitatea aparte a acestor poeme, cu cât mai caracteristic pentru Esenin este simbolismul selenar, a cărui semantică este strâns legată de descifrarea propriului destin.

În poemele la care ne referim „schimbarea la față” a patriei sale poetul o vede ca pe o nouă venire a lui Mesia. Poemul *Venirea* începe cu niște versuri care aduc în prim plan un mit, care străbate tot ce scrie în această perioadă – mitul Rusiei, răstignită pe cruce precum Isus, pentru ca prin chinurile ei să ispășească păcatele omenirii:

Doamne, cred!... Dar du
 Vatra mea la rai,
 Ruptă de săgețile
 Ploilor de mai.

După un deal pustiu, în
 Mieria vâlcea,
 Fiul tău stă iarăși,
 Doamne-n fața mea.

Strig din țărânie
 Și smerit îți spui:
 Din trezita Rusie-și
 Duce crucea lui.*

Semantica acestor poeme se bazează pe imagini mitologice prin codul cărora putem descifra tâlcul versurilor eseniniene. Citim, de pildă, în poemul *Octoih*:

* traducere de Ioanichie Olteanu. În continuare vom cita după ediția – S. Esenin, *Ceaslovul satelor*, Cluj-Napoca, 1981.

Fecioară

Marie!–

Un glas în țării –

Revarsă-și belșugul

De plete pe glii.

Obrazul ni-l spală

C-un pumn de pământ.

Pe munți vin corăbii

Umflate de vânt.

Plutirea corăbiilor pe munți este o imagine care ne trimite cu gândul la „ascensiunea” pe „muntele sacru”, reprezentând „în mitologia universală drumul spre Centrul lumii” unde profetul intrând își dobândea în fața credincioșilor aureola zeilor, omul devenind zeu (15). Imaginea „centrului pământului” este transpusă în simbolul buricului, pe fundalul de pară al Soarelui-Dumnezeu, pe care-l întâlnim și la Esenin:

Din bucium de pară
 Chema-va Dumnezeu
 Și-un nor și-n-nfîge colții-n
 Buricul galacteu.

„Răsăritenii – spunea Lucian Blaga – au o înclinație categorială de a concepe transcendentul într-un sens coborâtor spre lume, spre pământ, spre om” (16).¹ O asemenea viziune, arăta el, putem întâlni și în poezia românească în motivul scării de ceară sau al deschiderii cerului. În *Ceaslovul satelor* Esenin își imaginează o astfel de călătorie pe razele solare:

În fiecare zi
 Agățat de lanțul razelor tale,
 Mă urc la cer.
 În fiecare zi
 Alunec
 Și cad în botul asfințitului.

În poemul *Inonia*, o operă prin excelență iconoclastă care începe, desigur, cu o negație:

Nu mă tem de pierzanie

Nici de ploaia (17)¹ cu săgețile și lăncile ei

Așa cuvântă la Biblie

PROFETUL ESENIN SERGHEI.

poetul se vede în ipostaza unui demiurg capabil să transforme din temelii clădirea universului.

Metafore eseniniene, care ne fac să ne gândim la surse baroce, le putem întâlni nu numai în reflecțiile sale teoretice, dar și în substratul multor imagini poetice. Este vorba de metafora arhetipală lumea ca o carte. Poetul are menirea să descifreze exercițiile semiotice ale naturii, descifrându-i textul, „să citească semnele uitate”. Există o „carte a naturii, ce se deschide în cartea sufletului nostru”, „o carte a spațiului solar” – afirma Esenin. Dar, conform aceleiași concepții eseniniene, oamenii sunt capabili ca prin „desenul lor creator” să schimbe fața lumii:

„Da, noi mergem și mergem, pentru că pământul a desenat deja acest cer și desenelor lui nu le mai ajunge spațiul. El tinde spre un alt cer, căutând un loc încă nedesenat, pentru ca prin desene, prin noi mijloace să se îndrepte mai departe” (18). Izomorfismul care se naște în planul creației eseniniene între semn și natură, între cuvânt și obiect, este ilustrat de numeroase metafore: „în câmpiile nevăzute cresc cuvinte”, „mi-e clară slova pământului”, „stelele cuvintelor” etc. Actul citirii acestor semne capătă semnificația unui miracol, este asemenea unei noi creații a universului. Acest sens stă la baza întregului poem *Inonia*, în care profetul Esenin Serghei își povestește aventura sa de demiurg:

Am să iau luna ca pe o nucă,
S-o aud în pumnul meu cum pocnește blând.
Nu vreau un cer fără scară,
Nu vreau să văd zăpada căzând.

Ziua-n revărsat nu vreau să-și adumbrească fața
Pe niște lacuri de fum.

lata oul de aur al cuvântului:

Eu l-am ouat chiar acum.

Esenin își dezvăluie în poemele pe care le comentăm energii cosmice, omul se dezlănțuie aici în toată măreția forței sale, întrecând energiile naturii, învingând spațiile:

Adevăr vă zic vouă: sorbi-voi tot aerul

Și ca pe o cometă scoate-voi limba mea.

Cu picioarele rășchirate până-n Eghipt,

De potcoavele chinului scuti-vă-voi...

O să-mi înfig apoi cleștele brațelor

În polii înzăpeziți, doi.

Pe ecuator o să-mi pun genunchiul greu

Și-ntr-un vacarm de infern,

Ca pe-o jimblă de aur voi frânge-n două

Pământul nostru matern.

Aşa cum se vede şi din versurile ilustrate mai sus, în timp ce omul este înzestrat cu calităţi cosmice, aştrii care populează spaţiile incomensurabile – luna, soarele, stelele – trec prin cele mai variate metamorfoze, menite să comprime aceste spaţii la scara teluricului. În lirica eseniniană stelele sunt nişte rândunele sau pitulici, nişte frunze de toamnă învântejite de vânt de pe arborele cerului. Soarele este un snop, o căpiţă de fân, o roată, o găleată sau un iepuraş. Luna e văzută ca un deal de aur, o barcă, un pieptene, o găscă roscovană, un câtelus de aur, un călăreţ, o broască, un ceas de lemn etc. Se reflectă în aceste imagini tendinţa de a apropia natura (adeseori o natură agrestă, cum este ea pentru omul de la ţară), făcând din elementele ei nişte obiecte cotidiene şi necesare existenţei ţărăneşti. În imagini materializate şi concret individualizate, soarele, luna, stelele, norii şi vântul încetează a mai fi nişte forţe îndepărtate şi tainice, sau nişte stihii dezlănţuite şi se includ în ciclul existenţei obişnuite, cotidiene a omului. Realizarea în plan poetic a acestei viziuni eseniniene are ca sursă concepţii mitologice folclorice, în spetă, poetica ghicitorilor.

Esteticianul V. Veselovski sintetiza astfel unele teze ale folcloristului A. Afanasiev (care scrisese lucrarea *Conceptiile poetice ale slavilor asupra naturii*), cu privire la întruchiparea mitică a cosmosului în concepțiile vechi populare: „.... o întreagă sferă celestă este populată cu o mulțime de ființe, la început zoomorfe, iar apoi antropomorfe cu atribute exterioare senzoriale: norul, purtat în goană pe cer de furtună apărea minții și fanteziei omului ca o fugă neobosită a unui *cal* uriaș sau zborul unei *păsări* gigantice, *vântul* se contura în imaginația sa sub forma unui *câine* care latră sau a unui *lup* care urlă; *tunetul* era interpretat drept o lovitură de copită a unui *cal ceresc* sau urletul unui *taur ceresc* (furtuna); fulgerul șerpuitor părea un *șarpe ceresc*, un *tun de aur*; *cerul* care înconjoară omul din toate părțile este un uriaș *copac al universului* cu ramuri larg desfășurate (norii) sau o *casă* gigantică; soarele – *ochiul cerului*, o *roată* luminoasă ce se rotește pe cer, o *pasăre de foc* sau de *aur*; *norii albi* în nemișcare sau plutind ușor – niște *fecioare celeste*, niște *vaci* ale cerului, care lasă să curgă laptele pe pământ (ploaia) sau niște *munți* uriași, un *curent* gigantic, un *lac*, o *corabie* care plutește pe ocean (cerul); *coarnele lunii* îl

făceau s-o vadă ca pe un *taur* sau o *vacă*, curcubeul un *arc* sau un *inel* ș.a.m.d. Toate aceste imagini erau pentru mintea populară plină de credințe niște ființe reale, existente, iar miturile sau povestirile despre isprăvile lor – niște istorii reale, veridice, ale aventurilor și relațiilor lor: de ființele umane și viața terestră ele se deosebeau numai prin miraculos, prin dimensiuni, forță, măreție și cu cât acționau mai viu asupra fanteziei „de copil”, cu atât mai lesne au putut ulterior să intre în religie, să devină obiect de cult” (19).

Urme ale acestor credințe s-au transmis peste veacuri în ghicitorile populare. Metaforismul poeziei eseninene are la bază imagini din credințele vechi populare și din cimilituri. Important este însă faptul că înglobate în structura propriei poezii ele nu mai sunt percepute ca niște reminiscențe sau transplantări de elemente străine. Modelându-se pe niște conexiuni poetice interioare, aceste aspecte ale percepției arhaice a lumii sunt rechemate la viață. Ele nu sunt un simplu joc cu cuvintele, „o algebră a imaginilor”, așa cum au fost folosite uneori ghicitorile de către unii poeți, cu intenția de a-și ermetiza expresia, „doar dându-ne în fond un surogat de mister”, cum se exprima Blaga

în legătură cu o astfel de experiență, practică de Paul Valéry, care «se deda unei subtile construcții de metafore extreme, pe schelăria aceluiași secret principiu, care e fără îndoială prezent în creația „cimiliturilor”» (20).

Folosind de obicei ca fundament sensul primar metaforic al unui cuvânt sau al unei expresii, simțind izvorul metaforei din perioada „când ea era o formă poetică, dar și una reală de gândire a omului arhaic” (21), Esenin își formulează o viziune poetică bine articulată. Imaginea nu mai apare tabuizată ca în cimilitură, ci se plasează organic în mecanismul infrastructurii lirismului său. Regenerarea conținutului mitic al cuvântului semnifică aspirația de a-și face natura înțeleasă și apropiată, lipsind-o însă de acele mistere care existau în concepția omului arhaic. Inițiați în modalitatea eseniniană de a privi natura „din interior”, înțelegem și de ce nu întâlnim la el expresia uimirii în fața farmecelor ei sau sentimentul imposibilității de a-i pătrunde tainele. Aristotel spunea că uimirea este primul pas spre filozofie, așadar, uimirea intelectuală față de natura însemnând implicit o detașare, o privire din afară, străină spiritului eseninian.

Cum spuneam, ștergerea diferențelor între spațiul celest și cel teluric se află la baza ideaticii poemelor „planetare” (1917-1918), în care omul, creator de nouă lume, se deplasează ca un adevărat demiurg prin spațiile cosmice – copie fidelă a celor pământene. Cosmogonia eseniniană ne amintește de concepția arhaică a corespondențelor simetrice între cer și pământ (22).¹

Concepții analogice s-au transmis și în viziunile poetice moderne. Sunt bine cunoscute analogiile romantice între viața umană și viața universală. Mai târziu, începând cu viziunea mallarmeană și cea rimbaldiană, ele se transmit în poezia modernă pe două direcții opuse. „Concepția analogică” a universului poate fi interpretată în diferite feluri: s-ar putea ca omul în viața sa cea mai automată, cea mai inconștientă și mai veche să „corespundă” realității universale, ale cărei ritmuri și mișcări sunt prefigurate sau imitate în el. Ca să cunoască realul sau fragmente de real, nu are altă cale decât să lase să se cristalizeze în umbră și apoi să scoată la suprafață formele care se nasc acolo spontan. Pasivitatea, lăsarea în voia visării e începutul acestei experiențe; o încredere din ce în ce mai mare

în toate accidenteale vieții tainice va îngădui, mai întâi la Rimbaud, după aceea la suprarrealiști, să aducă foarte departe această cunoaștere.

Dar se mai poate – și aceasta e calea pe care după Mallarmé va voi s-o urmeze Valéry – *ca această însușire de a semăna cu structura universului să fie atribuită artificiului sau artei»* (23).

În poezia lui Esenin se revine într-un anumit sens la o conștiință primitivă a gradului de „corespondere” a lumilor. Nu avem însă de a face cu un primitivism în genul plâsmuirilor mitologice ale lui V. Hugo, despre care Beguin observa că este asemenea „sălbaticului inițiat în frumusețile instrucțiunii publice, gratuite și obligatorii”. La Esenin ai într-adevăr senzația că natura este privită cu ochii primitivului, pentru care aceasta este unica viziune a vieții. Încă de la începuturile creației sale poetul își construiește un fel de mitologie proprie, în care imagini de genul:

Ягнёночек кудрявый – месяц

Гуляет в голубой траве

В затишном озере с осокой

Бодаются его рога.

nu sunt percepute ca simple metafore, ele dobândesc calitatea de elemente constitutive ale unei viziuni unitare, în cadrul căreia pământul, forțele cosmice, lumea animală, vegetală, umană, minerală se află în reciprocă interdependență. Astfel încât orice metamorfoză este posibilă într-un asemenea univers, guvernat de legi comune. Universul acesta rotund și accesibil, fără taine și spaime abisale, stă la baza întregii sale poezii, în care se modelează o natură primitoare, armonioasă, iar omul îi este perfect integrat. Cineva surprindea foarte bine relația care se stabilește în planul lirismului eseninian între om și cosmos: „În versurile sale lumea are totdeauna volum, iar omul este cosmic. Stelele, luna, soarele, Calea lactee au devenit detalii ale existenței umane” (24).

Esenin însuși observa cu privire la locul omului în univers: „omul este nici mai mult, nici mai puțin decât o cupă de elemente cosmice”.

NOTE ȘI COMENTARII

1. E. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1976, p. 7.
2. C. Lévi-Strauss, *Structura mitului*, în vol. *Antropologia structurală*, București, 1978, p. 246.
3. *Idem*, p. 278.
4. M. Steblin-Kamenski, *Mitul*, Leningrad, 1976, p. 4.
5. E. Meletinski, *op. cit.*, p. 372.
6. L. Blaga, *Despre mituri*, în ed. *Opere*, vol. 9, București, 1985, p. 378.
7. v. V. Bazanov, *Древнерусские ключи к „Ключам Марии“*, în vol. *Миф-фольклор-литература*, Leningrad, 1978, p. 209.
8. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 248.
9. S. Esenin, *Ключи Марии*, în *Собрание сочинений*, vol. 4, Moscova, 1967, p. 185.
10. *Idem*, p. 184.
11. În mitologia folclorică românească există o polifuncționalitate a calului năzdrăvan din basm, dar în principal acesta reprezintă un „vehicul aerospațial viu și un consilier al

eroului” – v. V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, 1983, p. 124.

12. Esenin face aluzie la carul ceresc, care în mitologie reprezintă „un vehicul miraculos, destinat deplasării aeriene sau astrale a zeilor sau eroilor mitici” – v. V. Kernbach, *op. cit.*, p. 125.

13. S. Esenin, *op. cit.*, p. 179.

14. *Idem.*

15. E. Tudoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, 1983, p. 20.

16. L. Blaga vorbește în acest sens de perspectiva sofianică, „o determinantă stilistică a ortodoxiei”. Gânditorii ruși au elaborat un întreg sistem metafizic, uneori destul de speculativ, al „sofianicului”. Analizând unele din aceste concepții, L. Blaga notează – «„Sofianicul” este în esență acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelându-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acelei transcendente» (L. Blaga, *Perspectiva sofianică*, în *ed. cit.*, p. 240).

17 Săgețile ploii semnifică aici cuvântul lui Dumnezeu.

18. S. Esenin, *op. cit.*, p. 200.

19. V. A. Veselovski, recenzie la cartea lui A. Afanasiev, *Поэтические воззрения славян на природу*, în *Отчёт о простом присуждении наград графа Уварова за исторические сочинения, читанный в публичном заседании Императорской Академии наук*, 25 IX, 1863, p. 77 (sublinierile ne aparțin – A. D.)

20. L. Blaga, *Geneza metaforei*, *vol. cit.*, p. 361.

21. *Idem.*

22. „Mitologia corespondențelor – remărca L. Blaga - a putut, desigur, să apară în mai multe regiuni geografice, la felurite popoare, pe baza unor predispoziții spirituale asemănătoare. Plăsmuirea eminamente mitică este în concepția arhaică a corespondențelor ideea însăși a „existenței plurale” a aceluiași lucru în diverse ținuturi cosmice, suprapuse ca niște etaje.

Mitologia se întretaie însă de obicei și cu gândul magic al unei identități ascunse între lucrurile ce-și corespund pe diverse planuri ale lumii.

Ne putem imagina o cosmologie plină de analogia între cer și pământ. Mai mult decât atât, această cosmologie nici nu trebuie să ne-o imaginăm în chip special, căci ea a existat" (L. Blaga, *Despre gândirea mitică*, București, 1941, p. 141).

23. A. Beguin, *Sufletul romantic și visul*, București, 1970, p. 499 (subl. ne aparțin – A. D.).

24. *Idem*, p. 491.

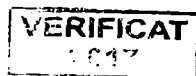
25. V. Fiodorov, *Поиск прекрасного*, Moscova, 1970, p. 142.

SUMAR

ARGUMENT.....	5
IDEEA DE RECEPTARE.....	11
N. GUMILIOV – UN CAVALER RĂTĂCITOR PRIN SPAȚII ȘI TIMPURI.....	27
DIADA LIRICĂ EU-TU ÎN POEZIA ANNEI AHMATOVA...	93
O. MANDELȘTAM – UN FANTAST AL CUVÂNTULUI...	129
UNIVERSUL POETIC AL LUI N. KLIUEV.....	161
IZVOARE MITICE ALE IMAGISMULUI ESENINIAN.....	227

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аргумент</i>	5
Идея восприятия в эстетических программах русских литературных течений конца XIX в. – начала XX в.....	11
Н.Гумилёв, странствующий в пространствах и временах	27
Лирическая диада я – ты в поэзии Анны Ахматовой.....	93
О. Мандельштам – фантаст слова.....	129
Поэтический мир Н. Клюева.....	161
Мифические источники есенинской образности.....	227



**Tiparul s-a executat sub c-da nr. 349/1997 la
Tipografia Editurii Universității din București**

DATA RESTITUIRII

09.IUN. 2010		
11.IUN. 2010		
21.IUN. 2010		
02.IUL. 2010		
 		
04.IUN. 2014		
 		

BIBLIOTECA
UNIVERSITARA „CAROL I”



DE SPIRITU ET ANIMA

ISBN - 973-575-155-8

Lei 10800